

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art)



# L'ÉCRITURE DOCUMENTAIRE DE L'HISTOIRE

## LE MONTAGE EN RÉCIT

Actes de colloque international DokEst89  
édités sous la direction scientifique  
de Nadège Ragaru et d'Ania Szczepanska

Paris  
2016

---

### Pour citer cet article

Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque DokEst89 organisé le 3 et 4 Novembre 2015, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne le 9 septembre 2016

# L'ÉCRITURE DOCUMENTAIRE DE L'HISTOIRE : LE MONTAGE EN RÉCIT

## Sommaire

Ania Szczepanska, *Introduction*

## Chapitre I — Les documentaires se définissent-ils par leurs sources ?

**Mathieu Lericq**

*Les voix de l'archive : négocier l'accès aux sources audiovisuelles.*

Synthèse des interventions de Caroline Moine, Sonia Combe, Zsigmond Gábor Papp et Mila Turajlić

**Dork Zabunyan**

*Matériaux et matérialités des savoirs sur le passé.*

Synthèse des interventions de Sylvie Lindeperg, Nathalie Chassigneux et Matthias Steinle

**Nathalie Chassigneux**

*L'archive audiovisuelle saisie (ou non) par le droit de la propriété intellectuelle*

**Matthias Steinle**

*La RDA dans le docufiction/Dokudrama allemand : pénurie, grisaille et redéfinition des signes du passé par l'Ouest*

## Chapitre II — Les dilemmes du récit documentaire

**Nadège Ragaru**

*De la personne au personnage, et vice-versa*

Synthèse des interventions de Clara Royer, Mathieu Lericq et Sandrine Revet

**Mathieu Lericq**

*Constater une présence : personnes hors-normes et personnages homosexuels dans le documentaire est-européen contemporain*

## Chapitre III — Les « voix mineures » du récit : histoires d'Histoire

**Ania Szczepanska**

*La salle de montage : l'épreuve du regard et de l'ouïe.*

Synthèse des interventions de Ruth Zylberman, Paul Rozenberg, Anaïs Kien et Sophie Reiter

**Jérôme Bazin**

*La restitution : se (re)trouver dans un film ?*

Synthèse des interventions de Jean-Paul Colleyn et Jacek Petrycki

**Jean-Paul Colleyn**

*Se retrouver dans un film*

**Jean-Yves Potel**

*Les régimes de vérité et l'engagement*

Synthèse des interventions de Marcel Łozinski, François Niney et Liliana Deyanova

**Liliana Deyanova**

*Documenting socialism in Bulgarian postsocialist documentary cinema : Editing as a form of civil war*

**Nadège Ragaru, Conclusion**

## Notes de projection

**Raphaël Szöllösy**

à propos de *Têtes de Papier* (Dušan Hanák, 1995)

**Mario Adobati**

à propos de *La Vie d'un agent* (Zsigmond Gabór Papp, 2004)

**Jean-Michel Frodon**

à propos de *Camarades gangsters, levez-vous !* (Alexandru Solomon, 2004)



Coordination scientifique du chapitre *Notes de projection* et travail graphique : Mathieu Lericq

Les auteurs remercient très chaleureusement Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto (HiCSA), Stéphane Goudet (Cinéma Le Méliès), Balázs Ablonczy et Judit Baranyai (Institut hongrois de Paris), Joanna Karasek et Marzena Moskal (Institut polonais de Paris), Nikola Letić (Centre culturel de Serbie), Gisela Rueb (Goethe Institut, Paris), Dan Jurkovič (Institut slovaque à Paris), Ana G. Alexieva (Balkan Documentary Center), Alina Salcudeanu (Centre de la cinématographie roumaine), Miroљjub Vuckovic (Film Center Serbia) et Nicolas Brevière.

Un grand merci également aux étudiants du Master 1 et 2 « Histoire du cinéma » : Clara Gallardo, Sara Chai, Jules Fontaine, Kevin Sarraïl et Maxime Rondane.

Avertissement :

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon - Sorbonne

Tous droits réservés

# L'ÉCRITURE DOCUMENTAIRE DE L'HISTOIRE : LE MONTAGE EN RÉCIT

ANIA SZCZEPANSKA

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE (HiCSA)

## Introduction

*Cette manipulation du temporel connue depuis l'invention du cinématographe révéla qu'un nuage apparemment immobile, non seulement se mouvait, mais qu'il pouvait aussi grandir, se réduire, s'étaler ou bouillonner.<sup>1</sup>*

Tandis que nous inaugurons ce colloque consacré à l'écriture documentaire de l'histoire communiste après 1989, au musée du Quai Branly s'ouvre une exposition consacrée à l'œuvre d'un aristocrate japonais qui a voué sa vie aux nuages. Le comte Masanao Abe (1891-1966) exerçait un métier fascinant ; il était météorologue et avait deux passions : les nuages et le cinématographe. Pendant des années, de 1926 à 1941, il a cherché à photographier et à filmer les nuages qui flottaient au dessus du Mont Fuji<sup>2</sup>. Il rêvait de trouver la technique adéquate pour capter leurs formes, leurs mouvements, de saisir ce moment de transition imperceptible où une forme se transforme pour devenir autre.

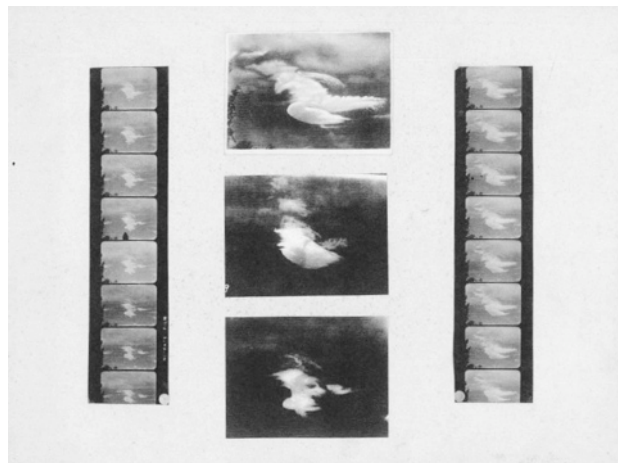


Fig. 1 Extrait des travaux de Masanao Abe

- <sup>1</sup> Helmut Völter, « Les films de nuage de Masanao Abe », *Le comte des nuages, Masanao Abe face au Mont Fudji*, Tokyo : Intermédiathèque, Musée de l'Université de Tokyo, 2015.
- <sup>2</sup> *Le comte des nuages, Masanao Abe face au Mont Fudji*. Exposition organisée par Yoshiaki Nishino et Kei Osawa, dans le cadre du partenariat entre l'Intermédiathèque de l'Université de Tokyo et le musée du Quai Branly. L'exposition a eu lieu du 3 novembre 2015 au 17 janvier 2016 au Musée du Quai Branly.

Cette activité s'inscrivait dans une démarche scientifique : en fixant ces mouvements par le médium cinématographique, il voulait comprendre ce que l'on ne voit pas, c'est-à-dire les courants atmosphériques et la circulation des vents. Reproduire ce qu'on ne perçoit pas à l'œil nu pour établir des règles d'évolution climatique et peut-être, un jour, prévoir les variations météorologiques. On pourrait dire que le Comte Abe faisait partie de ceux qu'André Bazin désignait comme des « bricoleurs de génie »<sup>3</sup>. Toute sa vie il a cherché la technique, le dispositif de prise de vue et de projection capables de rendre visible l'invisible, de saisir le temps et de représenter les temps afin de mieux les comprendre.

Les images du Comte Abe sont au cœur de ce que nous allons tenter de penser pendant ces deux journées de colloque et que je serais tentée d'appeler *la nimbologie cinématographique de l'histoire communiste*. A quelles conditions, avec quelles images et quels regards construit-on la connaissance historique de ce qui ne se laisse pas représenter, ce qui échappe à la vue et modifie cependant les modulations des sociétés ? Le cinéma documentaire ne s'est en effet pas contenté de filmer « les chars qui passaient sous mes fenêtres »<sup>4</sup>, il a également cherché à saisir les évolutions des états d'âme. Comment — au-delà des images de révoltes, connues de tous — pouvons-nous aujourd'hui apercevoir les mouvements sous-jacents des sociétés socialistes, ceux qui ont fait évoluer les manières de penser et de sentir, de s'opposer ou de s'accommoder, mais aussi de vivre au quotidien, d'éprouver le temps ou d'aimer ?

Considérer le cinéma comme source historique est une approche qui a été défendue dès l'apparition des premières images animées et le texte fondateur de Bolesław (Boleslas) Matuszewski publié en 1898<sup>5</sup>. En imaginant ce colloque avec Nadège Ragaru, nous avons voulu étudier la manière dont les cinéastes est-européens se sont emparés, après la chute du communisme, des archives audiovisuelles de leur passé. Mais nous avons également voulu nous confronter à ce que Sylvie Lindeperg appelle les « faux semblants » des sources

---

<sup>3</sup> André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?* Paris : Ed. du Cerf, 1958.

<sup>4</sup> « J'avais rencontré l'amour et les tanks passaient sous nos fenêtres. » Svetlana Alexievitch, *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, Paris : Actes Sud, 2013.

<sup>5</sup> Boleslaw Matuszewski, *Ecrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire*, Paris : AFRHC, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. 1898), édition établie par Magdalena Mazaraki.

audiovisuelles, ces « effets de présence »<sup>6</sup>, qui constituent à la fois la force et le danger du cinéma documentaire.

Telle est la raison pour laquelle nous avons centré notre réflexion sur le travail du montage, une étape de la fabrication des films rarement explorée. En entrant dans l'espace obscur et exigü du montage, nous pénétrons dans la salle d'accouchement, la chambre mortuaire, mais aussi la salle de réanimation du film, cet espace temps où l'oeuvre prend sa forme, son souffle et son sens. Ce moment où, pour reprendre la belle formule de Kei Osawa, le cinéaste et le monteur (souvent la monteuse) cherchent à « donner à voir en tant que forme ce qui n'était jusqu'alors que nuée »<sup>7</sup>.

Nous partirons de cette hypothèse que c'est par la pensée de la pratique du montage — et de ce qui la précède dans l'écriture — que l'on peut toucher à l'irréductible des films, à ce qui n'advient que dans et par le montage. L'entreprise est périlleuse ; elle nous oblige à revenir sur les brouillons, sur ce qui a été coupé, jeté ou mis de côté afin que puisse émerger une forme. En revenant sur ces beaux déchets, l'on pourra apercevoir ce que le discours sur les films achevés ne permettrait pas de saisir. Si l'esthétique est une pensée de la forme, elle est aussi, et peut-être avant tout, un discours sur une forme advenue. C'est donc aussi une pensée du deuil, des formes qui ont dû être abandonnées pour que le film puisse naître. Les scénaristes, les cinéastes, les monteurs et les producteurs, qui seront avec nous pendant ces deux jours, connaissent bien ce travail de deuil ; en les invitant ici, nous leur confions une tâche difficile : revivre ce qu'ils ont dû oublier pour faire vivre leur film. Vous l'aurez compris, avec DokEst89, nous avons voulu faire dialoguer des mondes professionnels, trop souvent distants, ceux des artisans du cinéma et de l'écriture historique.

Les documentaires produits après 1989 que nous avons glanés dans ce bloc socialiste qui n'en était pas un, ont tous été réalisés dans des conditions de production et de diffusion radicalement différentes de celles de l'époque communiste. Le colloque se prolongera dans le cadre d'une rétrospective filmique organisée jusqu'au samedi 7 novembre 2015 au cinéma Le Méliès. Cette longue et difficile collecte a été rendue possible grâce à l'aide financière de l'Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne et du laboratoire HiCSA, en collaboration avec le CERI Sciences Po, le cinéma d'art et d'essai Le Méliès de

---

<sup>6</sup> Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, Paris : Verdier, 2013.

<sup>7</sup> Kei Osawa, *Des nuages dans les mains : optique et nimbologie chez Masanao Abe*, Tokyo : Intermédiathèque, Musée de l'Université de Tokyo, 2015.

Montreuil et les instituts culturels polonais, hongrois, slovaque, serbe, allemand et bulgare. Mais il ne suffisait pas de glaner, il a fallu identifier les ayants droit, les convaincre de participer au projet, transporter les copies, traduire les continuités dialoguées et surtout rendre possible leur projection dans une salle respectant leur qualité cinématographique.

Pour clore cette introduction, je voudrais placer notre réflexion sous le signe de l'apprentissage du regard. Cet apprentissage implique un « moment flottant » pour reprendre l'expression de Dork Zabunyan<sup>8</sup>, un moment difficile où nous éprouvons une faille temporelle entre l'instant de l'enregistrement de l'image et celui où nous la regardons. En revoyant l'image choisie pour notre affiche, je me suis demandé ce que vous y voyiez.



Fig. 2 Agence de presse Reuters, 1980

Les plus jeunes d'entre vous voient sans doute un leader politique parmi d'autres, qui savoure sa victoire devant ceux qui l'ont porté sur ce promontoire improvisé. Les plus âgés reconnaissent évidemment la fin victorieuse d'un long combat, celui des grévistes du chantier de Gdańsk, incarné par cet orateur et « bête politique » qu'était Lech Wałęsa en août 1980. Il s'agit d'une image de l'agence de presse Reuters, probablement prise par un journaliste étranger ; elle fait pendant à celle qu'un photographe polonais — présent parmi les ouvriers — est en train de prendre, photographiant depuis l'intérieur le mouvement Solidarność. L'image évidente, celle du cadre diffusé à l'Est comme à l'Ouest, dissimule tout en la dévoilant au regard attentif, une autre image possible des

<sup>8</sup> Dork Zabunyan, « La voie des images, La traversée de l'histoire », *Critique*, 2015.



événements et invite à interroger d'entrée les effets de point de vue. Ce doute né du double, ce « regard flottant », il nous accompagnera tout au long des débats.

Dans les actes que vous allez lire, nous avons souhaité préserver le rythme et la mélodie de l'oralité du colloque plutôt que l'enfermer dans une forme textuelle plus académique, qui aurait échoué à restituer la vie des paroles échangées et le dialogue instauré entre mondes universitaires et cinématographiques. Les comptes rendus de table ronde alternent donc avec des communications et des notes de projection pour faire mouvement et sens.

---

Pour citer cet article : Ania Szczepanska, « Introduction », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---



## CHAPITRE I — LES DOCUMENTAIRES SE DÉFINISSENT-ILS PAR LEURS SOURCES ?

# LES VOIX DE L'ARCHIVE : NÉGOCIER L'ACCÈS AUX SOURCES AUDIOVISUELLES SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

MATHIEU LERICQ  
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ (LESA)

Cette première table ronde a pour objectif d'interroger la mise à disposition des archives dans les différents contextes est-européens. Elle introduit deux axes qui seront développés ultérieurement pendant le colloque : la question de la législation encadrant les archives audiovisuelles du passé communiste, et celle de leur utilisation dans les films documentaires. En fait, tel un écheveau complexe, les trois questions — relatives au droit, à l'usage et à l'accessibilité — semblent difficiles à démêler. Disons plus schématiquement qu'autour de la question de l'accès gravitent des problématiques multiples, d'ordres technique, juridique, politique, culturel et économique, dont les perspectives et le sens exigent des analyses à l'échelle nationale autant qu'à l'échelle européenne. À l'aune des intervenant-e-s choisi-e-s, cette table ronde permet d'axer le propos sur trois zones en particulier : l'ex-Allemagne de l'Est, la Hongrie et l'ex-Yougoslavie.

Plaçant nos pas dans le sillage de la « révolution archivistique<sup>9</sup> » que représentent les années 1989/1991 selon Bernard Pudal, comment rendre compte des enjeux liés à l'accessibilité des archives audiovisuelles depuis la chute du communisme en Europe centrale et orientale ? Sur quels critères cette « négociation » se fonde-t-elle ? Dans quelle mesure la question de la réception contemporaine, c'est-à-dire des lieux de leur exposition et de leur potentielle manipulation idéologique, biaise-t-elle l'enjeu plus ouvert de l'accessibilité ?

Comme le rappelle la présidente de séance, l'historienne Caroline Moine<sup>10</sup>, dans son préambule, l'enjeu de la « négociation » de l'accès aux sources audiovisuelles doit prendre en compte plusieurs éléments. Il est important de

---

<sup>9</sup> Claude Pennetier, Bernard Pudal (dir.), *Le sujet communiste: Identités militantes et laboratoires du moi*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

<sup>10</sup> Caroline Moine est maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines, directrice adjointe du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Spécialiste de l'histoire culturelle de la guerre froide, elle a travaillé notamment sur le cinéma en RDA et sur les festivals de cinéma. Elle a publié à ce sujet plusieurs articles et un ouvrage, *Cinéma et guerre froide. Une histoire du festival de Leipzig (1955-1991)*, Publications de la Sorbonne, 2014.

rappeler que, dans le cadre de l'écriture de l'histoire de l'Europe centrale et orientale depuis 1989/1990, « le premier enjeu pour les chercheurs, et notamment pour les historiens, a été la question de l'accessibilité des archives écrites, émanant notamment de l'Etat et de ses institutions. Le problème concernait en particulier les archives de la police politique et des services secrets. Dans l'esprit des travaux qui avaient déjà été menés avant 1989, c'est-à-dire avant la chute des régimes communistes, il s'agissait d'interroger les archives écrites dans le contexte d'une histoire politique et institutionnelle. »

Les archives audiovisuelles, non prioritaires dans un premier temps pour les chercheurs après la chute du Mur de Berlin, sont pourtant, comme le souligne Caroline Moine « tout aussi importantes et révèlent la manière dont ces sociétés ont pu évoluer depuis l'effondrement du communisme, tout en nous renseignant sur le regard porté sur le passé ». Il convient toutefois de bien distinguer entre les différents types de productions audiovisuelles (télévision étatique, studios de fiction et de documentaires, studios de la police politique, etc.), qui offrent chacun une marge de manœuvre plus ou moins grande aux réalisateurs et qui recouvrent surtout des intentions multiples (pédagogiques, de divertissement, artistiques, etc.). Par extension, il semblerait qu'une ligne de fracture se creuse après 1989, de manière très générale, entre les institutions d'archives directement liées au pouvoir (tel que l'Institut de la Mémoire Nationale, *Instytut Pamięci Narodowej* - IPN créé en 1998, à Varsovie) et celles qui avaient, déjà avant 1989, une relative indépendance à l'égard des autorités politiques (tel que, pour rester sur le cas polonais, le Studio de films documentaires, *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych* - WFDiF).

Caroline Moine relève enfin que « la question de l'accès à ces archives recoupe celle de ce moment crucial qu'ont été les années 1990. La valeur de ce patrimoine incontestable n'a en effet pas été suffisamment prise en compte dans les bouleversements de ces années : la privatisation, la fermeture, ou bien la vente des studios se sont parfois faites au détriment du travail de préservation et de conservation d'un pan entier de l'histoire de ces pays, dans une indifférence quasi-générale. Il a fallu attendre une nouvelle génération de chercheurs et de cinéastes pour voir surgir un intérêt à l'égard de ces différentes sources audiovisuelles. Quel bilan peut-on tirer aujourd'hui ? Que reste-t-il des différents fonds d'archives ? Sont-ils accessibles, et si oui, sous quelles conditions ? »

Le cas spécifique des images amateurs, lesquelles ne sont pas nécessairement anonymes, est soulevé en dernier lieu par Caroline Moine. À ce

propos, elle évoque le film tchèque *Olga* (2014, 87 min) réalisé par Mirosław Janek, qui dresse le portrait de la compagne du dissident et dirigeant politique Václav Havel. Dans ce film, les réalisateurs ont utilisé les images amateurs tournées par Havel et par ses proches dans le milieu de la dissidence. Des scènes de fêtes intimes, joyeuses offrent une vision tout à fait différente de l'image de la dissidence que nous pouvons avoir de l'Allemagne de l'Est et des opposants au régime est-allemand. Ces images vidéos sont sans aucun doute un trésor précieux, dont les cinéastes ont pris conscience de la valeur avant 1989. D'ailleurs, des fonds ont été consacrés à ces vidéos, notamment en Hongrie<sup>11</sup>. L'une des questions posées par la nature et par l'usage de ces fonds d'archives est celle de la part prise par la mise en scène, c'est-à-dire de l'écriture de l'histoire de la période communiste avant même 1989. » Au moment du débat, Caroline Moine évoquera d'ailleurs le cas du hongrois Péter Forgács, lequel fonde sa démarche documentaire exclusivement sur des archives familiales.

Au terme de sa riche introduction, la présidente de séance relève plusieurs questionnements relatifs aux fonds d'archives qui ont été maintenus ou créés après 1989 : comment accède-t-on à ces fonds ? Quelles sont les conditions de leur mise en valeur et de leur diffusion ? Elle note trois tendances majeures de nos jours : d'une part, le rôle des fondations, notamment en ce qui concerne les campagnes de numérisation pour sauvegarder ce patrimoine —projets émanant du domaine public ou privé. D'autre part, l'enjeu de la commercialisation de ces images, en particulier sous la forme de DVD ou bien à l'occasion de leur re-diffusion en salles et à la télévision. Enfin, les nouvelles lectures possibles et le regard inédit qu'offre la présence des archives dans les films documentaires contemporains.

---

<sup>11</sup> Pour comparer avec le cas polonais, la NINA (Institut National de l'Audiovisuel) constitue également des fonds d'images amateur et les met en ligne sur le site : [www.ninateka.pl](http://www.ninateka.pl).

Tout en reprenant quelques-unes des ces problématiques, l'intervention de l'historienne Sonia Combe<sup>12</sup> permet d'en creuser certains aspects. Ayant plus particulièrement travaillé sur l'Allemagne de l'Est, elle évoque l'accès aux archives écrites et audiovisuelles à l'aune d'un critère économique : « Les archives filmiques sont plus faciles d'accès que les archives écrites. Mais elles sont beaucoup plus coûteuses. Souvent les documentaires souffrent de la pauvreté. » Cet aspect économique sera d'ailleurs mentionné par Ania Szczepanska à l'occasion du débat, laquelle distingue entre le coût du visionnage des archives (location d'une salle de projection, mise à disposition d'un technicien) et le coût de l'acquisition des droits pour utiliser les archives dans le cadre de la réalisation d'un documentaire. Il en sera question un peu plus tard au cours de la table ronde, lorsqu'il s'agira d'évoquer les modalités d'accès au Fonds hongrois des archives nationales *Magyar Nemzeti Filmarchívum* (MNFA), dont les coûts d'utilisation des images sont particulièrement élevés.

En outre, Sonia Combe revient sur la méthodologie appropriée pour approcher une archive audiovisuelle. Selon elle, interroger l'archive filmique signifie poser la question du "pourquoi" (intentions qui ont présidé à sa production), du "comment" (cadre de la production, outils esthétiques employés) et du "qui" (personnes à l'origine de la production, personnes présentes dans les images, personnes visées). Ensuite, évoquant les archives audiovisuelles de la BStU (archives du ministère de la Sécurité d'Etat – *Staatssicherheit* ou *Stasi*) de Berlin<sup>13</sup>, elle poursuit son propos en s'appuyant sur un court film pédagogique réalisé par les officiers de la Stasi eux-mêmes<sup>14</sup>. Ce

---

<sup>12</sup> Ancienne responsable du département des archives de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC). Aujourd'hui chercheuse à l'ISP-CNRS et chercheuse associée au Centre Marc Bloch (Berlin). Spécialiste de l'interaction entre l'histoire et la mémoire dans les sociétés de type soviétique, elle a été conseillère historique de plusieurs documentaires historiques (dont *Contre-jour de Sibérie*, 1992 et *La Chaconne d'Auschwitz*, 1999, deux réalisations de Michel Daëron) et est l'auteur d'un court-métrage, *Boris Fraenkel, parcours d'un militant engagé dans son temps*, production BDIC, 2000. Elle a dirigé un numéro de la revue « Témoigner. Entre histoire et mémoire » n°108 (Éd. Kimé, Paris, 2010) sur *Le traitement de l'histoire dans les documentaires filmiques*.

<sup>13</sup> [http://www.bstu.bund.de/DE/Home/home\\_node.html](http://www.bstu.bund.de/DE/Home/home_node.html)

<sup>14</sup> Réf. du DVD : *Revisor* ». *überwachung, Verfolgung, Inhaftierung durch das Mfs : ein Fallspiel für den Unterricht*, BStU für Schulen, 2008, 32 min.

film était présenté à l'école de Postdam, où étaient formés les agents de la Stasi. L'historienne insiste à la fois sur la dramatisation dont fait preuve la mise en scène et sur les enjeux que pose le maniement ou le remaniement des archives filmiques (dans le cadre de leur présentation contemporaine). Elle rappelle à bon escient : « Même dans le travail d'exhumation le plus brut, le montage influence la pensée. C'est le travail fait autour qui donne son sens à l'archive. »

Du « travail » de l'archive et de son sens contemporain, il est particulièrement question au cours de l'intervention du cinéaste hongrois Zsigmond Gábor Papp<sup>15</sup>. Son film *La vie d'un espion* (*Az ügynök élete*, 2004, 54 min.) se compose d'archives de la police secrète hongroise produites sous le régime de János Kádár, entre 1956 et 1988. Il revient sur sa découverte du fonds d'archives et sur la longue et épineuse quête qui l'a amené à pouvoir utiliser ces images. Il raconte qu'en l'an 2000, il a pris connaissance d'une partie du fonds à l'occasion d'une exposition au Musée de l'Histoire de la Police de Budapest. D'emblée, un paradoxe le saisit : « Je ne pouvais pas croire à l'authenticité de ces films, parce qu'ils étaient fondamentalement comiques et tragiques en même temps. » Il établit ensuite une requête auprès du ministère des Affaires Intérieures pour visionner la totalité du fonds et pour éventuellement pouvoir utiliser les images dans un documentaire. Le fonds se compose en fait de 300 films pédagogiques. Même si la plupart ne s'avèrent guère dignes d'intérêt, une vingtaine de films attire l'attention du cinéaste. Ceux-ci montrent comment suivre quelqu'un, comment prendre en photographie une personne en usant des pratiques de dissimulation, comment former un espion, etc.



Fig.1 Photogrammes tirés de *La vie d'un agent* (2004)

C'est d'abord l'émotion rendue par les films qui détermine son choix. Trois ans plus tard, si douze films passent le comité de déclassification (composé plus ou moins des mêmes personnes qui les avaient classé ces films "secret défense")

<sup>15</sup> <https://dokest89.wordpress.com/hongrie/createurs/gabor-zsigmond-papp/>

trente ans plus tôt), l'accès aux autres films est officiellement bloqué. Mais le réalisateur décide de braver l'interdit et d'aller chercher les bobines nécessaires dans le dépôt où elles sont entreposées, situé à trente kilomètres de Budapest. Concernant la décision de déclasser ou non certains films, le réalisateur s'interroge sur les critères de jugement choisis par les commissaires, puisque dans cette nouvelle liste figurait par exemple un film sur les façons de repérer un pêcheur qui s'adonne à sa passion sans être en possession d'un permis.

Concernant l'usage de ces archives dans le film, Zsigmond Gábor Papp évoque d'abord la question de leur exposition publique : « C'était important pour nous de rendre ces films publics, pour que tout le monde puisse les voir et faire des recherches dessus. C'est d'ailleurs le cas aujourd'hui. » Puis il en vient à la question de l'adresse : « Notre idée était de faire un film qui puisse être vu par un large public. Les archives d'origine sont assommantes d'ennui. Nous ne voulions pas être en position de juger si ces films étaient bons ou mauvais, innocents ou coupables; nous ne souhaitons pas faire cette opposition, afin de laisser le soin au public de regarder et de juger ces gens et ce genre de travail. » Le réalisateur évoque sur le même sujet l'importance de contrastes dans l'émotion offerte par les images, ce qui l'a d'ailleurs poussé à filmer des scènes en super-8 en s'appuyant sur ce que montraient les films originaux (des « illustrations » selon le réalisateur), appuyant sur la drôlerie et l'absurdité des situations montrées. « Les originaux étaient monotones, dit-il. On voulait des moments plus intenses et d'autres plus faibles. » Bien que cet élément ait été partiellement minimisé lors de la table ronde, il est intéressant de constater ici la nécessité, selon le réalisateur, de valoriser une fictionnalisation qui, d'une certaine manière, réhabilite les émotions rendues par d'autres images d'un même fonds. Les enjeux éthiques soulevés par une telle re-création, en particulier dans le cadre des docufictions allemands, sont d'ailleurs développés dans l'article de Matthias Steinle dans la présente publication.

L'intervention de la cinéaste serbe Mila Turajlić permet de revenir à des problématiques liées à l'accès même des archives, dans le contexte ex-yougoslave. Son film *Il était une fois en Yougoslavie* (*Cinema Komunisto*, 2010, 100 min) s'appuie sur des archives audiovisuelles pour raconter les rapports entre Tito et le cinéma<sup>16</sup>. La réalisatrice mentionne trois « obstacles » concernant l'accès aux archives. Le premier enjeu concerne l'éclatement géopolitique des

---

<sup>16</sup> Elle réalise actuellement un autre documentaire sur le passé yougoslave et la transition démocratique en Serbie après les conflits des années 1990 : *L'envers du décor* (sortie prévue au printemps 2017).



Balkans : « Si les archives appartenaient autrefois à un seul pays, affirme-t-elle, maintenant ces archives appartiennent à plusieurs pays<sup>17</sup>. Concernant les archives d'Etat, la façon de les répartir n'est d'ailleurs toujours pas fixée. » Le deuxième enjeu concerne le processus de transition économique, actuellement en cours, et la privatisation des anciens studios. De nombreux changements juridiques ont lieu. Le troisième enjeu, pour finir, concerne la difficulté d'accéder aux sources et aux archives écrites pourtant importantes pour pouvoir évaluer et utiliser au mieux les sources audiovisuelles : « À cause de l'éclatement de la Yougoslavie et de la guerre, de nombreux documents essentiels, comme les catalogues, ont tout simplement disparu », conclut-elle<sup>18</sup>.

Les débats qui suivent les interventions sont surtout l'occasion de soulever la question de l'éventuelle « instrumentalisation » des archives par les pouvoirs politiques actuels. Antoine Perrault, journaliste à Mediapart et producteur à France Culture, qui a vu le film *La vie d'un espion* au Memento Park aux abords de Budapest, demande au cinéaste Zsigmond Gábor Papp s'il ne craint pas la récupération de son œuvre par le discours électoraliste des autorités hongroises actuelles. Le cinéaste rappelle d'abord que ce musée est principalement visité par des touristes étrangers. Il évoque ensuite avec raison les nombreuses contradictions à l'œuvre dans la politique mémorielle organisée par Viktor Orbán; d'abord chef de lance de la dissidence au moment de la chute du communisme, sa trajectoire opportuniste le mène à développer progressivement un discours pro-soviétique lorsqu'il scelle un rapprochement avec Vladimir Poutine. Dans ces conditions, l'instrumentalisation — au sens d'un déplacement du sens opéré par la diffusion du film dans un lieu sensé reproduire les directives étatiques — aurait un caractère purement temporaire et serait la preuve d'une profonde incohérence. Une telle question sous-entend, plus précisément, que l'usage fait des archives serait susceptible de contenir une dimension simplificatrice de l'histoire. Or, si le film fonctionne sur une mise en scène à caractère parodique sans toutefois révéler de sens satirique, il se refuse à toute caractérisation nostalgique du passé. La dimension nostalgique se voit même sans cesse interrogée à travers les stratégies évidentes d'exagération. La

---

**17** L'ex-Yougoslavie a laissé la place aujourd'hui à sept Etats distincts (Slovénie, Croatie, Bosnie-Herzégovine, Serbie, Monténégro, Kosovo et Macédoine).

**18** Mila Turajlić rédige actuellement un thèse de doctorat en sciences politiques sous la direction de Jacques Rupnik à Sciences Po sur le thème : *La place et l'influence du cinéma d'État dans la construction du récit officiel en Yougoslavie : le mythe cinématographique de Josip Broz Tito*.

présentation du film par Mario Adobati, dans la présente publication, analyse d'ailleurs ces stratégies esthétiques. Par conséquent, le réemploi des archives favorise les questionnements sur l'histoire communiste.



Fig. 2 Page d'accueil du site internet du Memento Park de Budapest ([www.mementopark.hu](http://www.mementopark.hu))

Au fond, l'enjeu de la récupération opportuniste apparaît d'emblée biaisée par la complexité de la situation géopolitique actuelle; surtout, il aurait tendance à sous-estimer un autre enjeu plus crucial, celui de la manipulation des sources. Comment une source devient-elle archive ? Qu'est-ce que ce déplacement engage pour les chercheurs/réalisateurs ? La question de l'accès aux archives permet de mieux appréhender ces problématiques. Si l'on précise encore notre propos, la question de la manipulation dissimule un troisième enjeu de taille; celui du regard, de la façon dont les archives peuvent trouver au cinéma des façons non seulement d'être comprises mais surtout d'être présentées. Il s'agit, en ce sens, de considérer les images moins comme des illustrations à des théories, préalablement développées par écrit, que comme des situations au sein desquelles surgit la réalité passée qui, du fait même d'être exposées dans le présent (au double sens d'être « en danger » par rapport aux régulations imposées par les systèmes politisés de traitement des archives, et d'être perçues comme éventuellement « dangereuses » pour la vision historique contemporaine), remettent parfois en question les certitudes historiques. Bien mieux, dans l'appréhension sensible et éthique qu'elles ouvrent, ces images troublent l'écriture de l'histoire elle-même.

Enfin, la question est donc de savoir dans quelle mesure un documentaire est capable moins de mettre en scène une archive que de la mettre en perspective en rendant compte des strates de sens qui s'y sont accumulées. Ceci doit être au cœur du traitement des archives effectué par les chercheurs, comme par les documentaristes. Pour reprendre l'affirmation de Caroline Moine prononcée au cours de l'introduction de cette table ronde : « Les chercheurs, comme les cinéastes, certains ayant même la double casquette, se trouvent confrontés à ces sources et à leur histoire propre. Or, connaître l'histoire de ces sources audiovisuelles est essentiel pour pouvoir les exploiter au mieux. » Dans ce travail à la fois forcené et pudique résonnent les multiples « voix » de l'archive.

---

Pour citer cet article : Mathieu Lericq, « Les voix de l'archive : négocier l'accès aux sources audiovisuelles. Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# MATÉRIAUX ET MATÉRIALITÉS DES SAVOIRS SUR LE PASSÉ

## SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

DORK ZABUNYAN  
UNIVERSITÉ PARIS 8 (ESTCA)

La deuxième table ronde a croisé les perspectives développées par l'historienne Sylvie Lindeperg dont les travaux portent sur les images de la Seconde Guerre mondiale et des procès d'après-guerre, professeure à l'Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne (HiCSA), la juriste Nathalie Chassigneux, avocat en droit de la propriété intellectuelle, et Matthias Steinle, historien du cinéma allemand à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. L'objet en était de réfléchir aux usages des archives audiovisuelles dans les productions de documentaires historiques.

L'intervention de Sylvie Lindeperg se situait dans le prolongement d'un article intitulé « Le singulier destin des images d'archive. Contribution pour un débat, si besoin une querelle »<sup>19</sup>. Quels sont les termes de cette « querelle » ? Les archives audiovisuelles sont souvent victimes de leur pouvoir de séduction. En témoigne la colorisation de sources en noir et blanc, dans la série télévisuelle *Apocalypse* produite par France 2 depuis 2009, par exemple. Ce traitement vise à accroître l'attractivité des archives filmées du passé. Cette communication, consacrée à la place des images dans le travail historique, est articulée autour de trois axes.

Premièrement, il convient de rappeler que les images furent longtemps tenues pour un objet illégitime n'ayant pas la noblesse de l'écrit, ni l'aura de l'œuvre d'art. Le cinéma était vu comme supprimant l'écart entre le moment où un fait advenait et celui où il était inscrit sur un support d'enregistrement. En étaient affectées aussi bien l'écriture de l'histoire que la production de l'événement. Le cinéma aurait suscité un double effet de simultanéité et de présence du passé. Face à cette illusion d'un passé qui aurait fait retour par l'image, les historiens, souvent légitimement, ont cherché à établir les sources et à les interpréter rigoureusement. Mais il convient de rappeler que l'étude du cinéma exige aussi la connaissance des techniques d'enregistrement, l'examen du contexte des prises de vue et une réflexion sur le hors-champ de l'image.

---

<sup>19</sup> <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html>

Deuxièmement, malgré ses réticences, l'historien est souvent sollicité par les médias audiovisuels comme conseiller, auteur ou, plus rarement, réalisateur. A cet égard, remarquons que la figure du consultant historique entre parfois en contradiction avec celle de l'historien. Appelé à valider un usage illustratif des sources audiovisuelles, le consultant en vient à oublier la disjonction entre histoires des événements et des images. Comment respecter la vérité historique quand l'historicité des archives est niée et que les réalisateurs prétendent transmettre une vérité historique en brandissant les images comme preuves ?

Troisièmement, l'émergence des nouvelles technologies impose à l'historien d'interroger les phénomènes de colorisation, de sonorisation ou de changement de format. Une déconstruction des justifications apportées par les défenseurs de la colorisation (réalisateurs, producteurs ou diffuseurs) est en ce sens indispensable. L'argumentation déployée repose sur une contradiction : d'une part, celle-ci est présentée comme destinée à attirer de jeunes spectateurs ; de l'autre, elle constituerait un « must technologique » capable de produire de la vérité historique. Or les deux arguments se contredisent. Les couleurs ajoutées renvoient-elles aux couleurs vraies du passé ? Il s'agit plutôt d'une réalité augmentée qui favorise une illusion au carré, laquelle est une négation des coordonnées techniques de la prise de vue et, par là même, de l'historicité des âges du visible. Nous avons également affaire à une pratique qui nivelle les écarts temporels entre passé et présent, qui en supprime les articulations et qui efface l'altérité de l'archive.

Pour conclure, l'usage des techniques numériques dans la transmission du passé ne devrait-elle pas susciter une réflexion éthique équivalente à celle qui accompagne les recherches en médecine ? Si les mutations technologiques peuvent fournir de précieux instruments de connaissance, les historiens ont la responsabilité d'en interroger les incidences sur la compréhension du passé. L'enjeu est de plaider la cause des archives pour en étudier les métamorphoses.

Au-delà des questions éthiques, comment penser les droits de propriété sur les archives audiovisuelles ? Dans quelle mesure l'utilisation des images du passé est-elle juridiquement encadrée ? Dans son intervention, Nathalie Chassigneux, avocat à la cour, revient sur les relations entre l'archive audiovisuelle et le code de la propriété intellectuelle. De quelles manières les archives audiovisuelles peuvent-elles être protégées ? Une archive audiovisuelle peut être protégée par le droit de la propriété intellectuelle lorsqu'elle est considérée comme « œuvre ». Pour que le droit d'auteur puisse s'appliquer, il convient que cette œuvre puisse être qualifiée d'« originale », c'est-à-dire qu'elle

soit le reflet de la personnalité de son auteur. Une telle conception est laissée à l'appréciation du juge. S'agissant de photographies mais aussi de films, la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE) signale que l'originalité se définit comme le résultat d'une création portant l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Celle-ci se caractérise par un choix libre et créatif effectué avant la réalisation (mise en scène, éclairage), au moment de la prise de vue (cadrage, atmosphère créée) et après la prise de vue (développement, montage, retouche).

Avant l'adoption de la loi de 1957, les auteurs étaient considérés comme de simples techniciens et seuls les scénaristes, les adaptateurs, les dialoguistes et les musiciens pouvaient bénéficier de l'application du droit d'auteur. Toutefois, devant la multiplication des images et des instruments d'enregistrement, les juges sont devenus réticents à protéger systématiquement ce qui pourrait être qualifié « d'œuvre ». Ils peuvent convoquer le critère de la « prise sur le vif » pour justifier que l'on ne soit pas en présence d'un auteur, et, par conséquent, d'une œuvre. Le droit d'auteur comprend des droits patrimoniaux et des droits moraux. Les premiers recouvrent le droit de représenter (séance cinématographique) et le droit de reproduire (copie, téléchargement, etc.). Mais il est un droit beaucoup plus important, le droit moral, droit à la paternité de l'œuvre et à son respect. Si elle est définie comme œuvre, une archive audiovisuelle ne peut être modifiée sans le consentement de l'auteur. Les exceptions au droit d'auteur sont multiples, qui concernent notamment la diffusion dans un cercle familial ou la courte citation. La citation audiovisuelle implique exactitude et brièveté. L'œuvre dans laquelle elle figure doit avoir une vocation pédagogique et/ou d'information.

La définition d'un cadre juridique très contraignant risquerait de rendre presque impossible l'utilisation dans un cadre documentaire des archives audiovisuelles. La meilleure protection réside dès lors dans le travail des historiens, lorsqu'ils rappellent le contexte de production, de classement et de diffusion des documents qu'ils mobilisent. Si l'on souhaitait renforcer leur protection, il conviendrait de réfléchir aux conditions de dépôt des archives et de veiller à la collecte de toutes les informations nécessaires à leur contextualisation.

La troisième intervention, celle de Matthias Steinle, a porté sur un cas d'étude spécifique, l'utilisation d'archives dans des docufictions allemands produits après 1989. Pour cet historien du cinéma, l'émergence de ce genre soulève des dilemmes pour l'écriture de l'histoire de l'ancienne Allemagne de

l'Est. Visant un public large, faisant un usage peu rigoureux des images d'archives, cette catégorie de films a conduit à agréger des matériaux hétérogènes et à façonner un imaginaire du passé communiste portant le double sceau de son origine spatiale (ouest-allemande) et temporelle (post-communiste). Ces films s'inscrivent dans la commémoration d'événements historiques et, en mobilisant vedettes et/ou sujets polémiques, s'emploient à créer l'événement. L'histoire contemporaine qu'ils mettent en scène ne semble commencer qu'avec la Seconde Guerre mondiale. Elle se découpe en trois périodes : le Troisième Reich, l'après-guerre en zone d'occupation occidentale puis en RFA et la RDA. Là où les docufictions consacrés à la Seconde Guerre mondiale offrent une figuration de la souffrance des Allemands, les œuvres portant sur l'histoire de l'Allemagne de l'Ouest sont parsemées de miracles.

Le récit du passé est-allemand est sensiblement moins enthousiaste : son histoire est contée en trois dates, 1953, 1961 et 1989. Dans les films consacrés à l'unification, la RDA est réintégrée dans l'histoire miraculeuse de la RFA. La focalisation sur les crises et l'appareil répressif est-allemand comme seul lieu de mémoire véhicule la thèse téléologique d'une mort à crédit. La complexité des logiques institutionnelles et de pouvoir pendant l'ère socialiste est éludée. Images d'archives, reconstitutions fictionnelles et témoignages s'entrecroisent, chaque élément authentifiant l'autre dans un cercle autoréférentiel. Dans tous ces films l'image de la RDA est marquée par des clichés narratifs et esthétiques de la guerre froide : les couleurs sont grises, parfois pastel, les rues sont vides et les gens tristes, la pénurie règne et la population est mécontente ou malheureuse. L'histoire de la RDA est par ailleurs également placée en continuité avec celle du troisième Reich, par la mobilisation de références au national-socialisme. Il semblerait toutefois que le *Dokudrama* ait perdu son hégémonie dans le champ télévisuel, comme en témoignent la disparition en 2013 de la société teamWorx et le départ à la retraite du producteur, Guido Knopp.

---

Pour citer cet article : Dork Zabunyan, « Matériaux et matérialités des savoirs sur le passé. Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# L'ARCHIVE AUDIOVISUELLE SAISIE (OU NON) PAR LE DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

NATHALIE CHASSIGNEUX  
AVOCAT À LA COUR

Le droit, la norme peuvent-ils fixer des règles strictes et précises à l'utilisation des archives audiovisuelles ? La question sera abordée ici en droit français, ce dernier étant souvent vu, au sein de l'Union européenne, comme celui qui protège le mieux les auteurs. La réflexion se déclinera en quatre volets : premièrement, la protection des archives audiovisuelles pouvant être qualifiées d'œuvre ; deuxièmement, la protection de documents audiovisuels n'ayant pas obtenu cette qualité ; troisièmement, la protection résultant de la seule propriété du support ; quatrièmement, les conditions d'action en justice en cas de mésusage d'une œuvre ou d'un document audiovisuel. Je conclurai en revenant sur les enjeux relatifs à la persistance d'un traitement différencié des documents imprimés et audiovisuels.

## **La protection d'une archive audiovisuelle qualifiée d'« œuvre audiovisuelle »**

Au terme de l'article L.112-2 du Code de la propriété intellectuelle, « sont considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : (...) 6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles (...) »<sup>20</sup>. L'œuvre audiovisuelle comme toute autre œuvre ne peut donner prise au droit d'auteur que si elle est considérée comme originale. Selon la jurisprudence française, l'originalité consiste en l'empreinte ou dans le reflet de la personnalité de l'auteur, c'est-à-dire dans l'existence d'un rattachement à la personnalité de celui-ci. La Cour de Justice de l'Union européenne a repris cette condition dans son arrêt Infopaq (CJUE 16 juillet 2009, aff C-5/08) en décidant que « le droit d'auteur n'est susceptible de s'appliquer

---

<sup>20</sup> <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006278875&cidTexte=LEGITEXT000006069414>



que par rapport à un objet qui est original en ce sens qu'il est une création intellectuelle propre à son auteur. »<sup>21</sup>

Cette condition a été précisée à propos de photographies dans l'arrêt Painer<sup>22</sup> : l'originalité se traduit par « des choix libres et créatifs » par lesquels l'auteur imprime à l'œuvre sa touche personnelle et ce, tant avant la réalisation (mise en scène, pose, éclairage) qu'au moment de la prise de vue (cadrage, atmosphère créée) ou après la réalisation du cliché (développement, retouches). Ces éléments peuvent être transposés à l'œuvre audiovisuelle<sup>23</sup>.

L'on assiste aujourd'hui à une raréfaction de l'attribution de la qualité d'œuvre en raison de la multiplication des documents audiovisuels. Il a ainsi été considéré qu'il n'y avait pas œuvre de l'esprit - et donc pas de droit d'auteur - quand une vidéo était filmée sur le vif, donc sans que le filmeur ait eu le temps d'effectuer des choix. Un document audiovisuel ne bénéficie pas du statut d'œuvre lorsqu'il s'agit d'une retransmission d'événements. Il est par ailleurs à noter que la cour d'appel de Paris a considéré qu'un restaurateur de film muet n'était pas un auteur (CA Paris 5 octobre 1994). Cette tendance est de nature à diminuer le nombre des archives audiovisuelles pouvant revendiquer la qualité d'œuvre protégée. En outre, celle-ci est octroyée au cas par cas lors de litiges. Il en résulte une grande incertitude.

S'il s'agit d'une œuvre protégée, l'article L.113-7 du Code de la propriété intellectuelle (CPI) définit comme auteur d'une œuvre audiovisuelle: l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles (lorsque celles-ci ont été réalisées spécialement pour l'œuvre) et le réalisateur<sup>24</sup>. L'œuvre audiovisuelle est qualifiée légalement d'œuvre de collaboration, ce qui implique que les auteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. Ces droits d'auteur

<sup>21</sup> [http://ec.europa.eu/dgs/legal\\_service/arrets/08c005\\_fr.pdf](http://ec.europa.eu/dgs/legal_service/arrets/08c005_fr.pdf)

<sup>22</sup> CJUE 1er décembre 2011, Painer/A. Springer aff C-145/10.

<sup>23</sup> <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d5598a84925a554bd18588aa047c91274d.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxuSbxv0?text=&docid=82078&pageIndex=0&doclang=FR&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=813818>

<sup>24</sup> <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006278887>

comprennent le droit de représentation et le droit de reproduction (droits patrimoniaux) qui peuvent être cédés.

Le contrat détermine les conditions d'utilisation de l'œuvre, à savoir la possibilité ou non de la modifier (colorisation, coupes, etc.) ou de l'accompagner de musiques ou de commentaires. Si l'archive audiovisuelle est considérée comme une œuvre de l'esprit, son auteur est également titulaire d'un droit moral. Celui-ci impose à tous le respect de l'œuvre et interdit quelque modification que ce soit, effectuée sans accord de l'auteur. Et ce, même si les droits patrimoniaux ont été cédés au producteur.

Toutefois, le droit d'auteur autorise plusieurs exceptions permettant d'utiliser une œuvre sans demander une autorisation à l'auteur ou au producteur. Celles-ci sont définies à l'article L122-5 du Code de la propriété intellectuelle :

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

1° Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;

2° Les copies ou reproductions réalisées à partir d'une source licite et strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée et des copies d'un logiciel autres que la copie de sauvegarde établie dans les conditions prévues au II de l'article L. 122-6-1 ainsi que des copies ou des reproductions d'une base de données électronique ;

3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

b) Les revues de presse ;

c) La diffusion, même intégrale, par la voie de presse ou de télédiffusion, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;

d) Les reproductions, intégrales ou partielles d'œuvres d'art graphiques ou plastiques destinées à figurer dans le catalogue

d'une vente judiciaire effectuée en France pour les exemplaires mis à la disposition du public avant la vente dans le seul but de décrire les oeuvres d'art mises en vente ;

e) La représentation ou la reproduction d'extraits d'oeuvres, sous réserve des oeuvres conçues à des fins pédagogiques et des partitions de musique, à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, y compris pour l'élaboration et la diffusion de sujets d'examens ou de concours organisés dans la prolongation des enseignements à l'exclusion de toute activité ludique ou récréative, dès lors que cette représentation ou cette reproduction est destinée, notamment au moyen d'un espace numérique de travail, à un public composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés par l'acte d'enseignement, de formation ou l'activité de recherche nécessitant cette représentation ou cette reproduction, qu'elle ne fait l'objet d'aucune publication ou diffusion à un tiers au public ainsi constitué, que l'utilisation de cette représentation ou cette reproduction ne donne lieu à aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire sans préjudice de la cession du droit de reproduction par reprographie mentionnée à l'article L.122-10;

4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre ;  
(...)

8° La reproduction d'une oeuvre et sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation à des fins de recherche ou d'études privées par des particuliers, dans les locaux de l'établissement et sur des terminaux dédiés par des bibliothèques accessibles au public, par des musées ou par des services d'archives, sous réserve que ceux-ci ne recherchent aucun avantage économique ou commercial ;

9° La reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'une oeuvre d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière, sous réserve d'indiquer clairement le nom de l'auteur.

Le premier alinéa du présent 9° ne s'applique pas aux oeuvres, notamment photographiques ou d'illustration, qui visent elles-mêmes à rendre compte de l'information.

Les reproductions ou représentations qui, notamment par leur nombre ou leur format, ne seraient pas en stricte proportion avec le but exclusif d'information immédiate poursuivi ou qui ne seraient pas en relation directe avec cette dernière donnent lieu à rémunération des auteurs sur la base des accords ou tarifs en vigueur dans les secteurs professionnels concernés.

Les exceptions énumérées par le présent article ne peuvent porter atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur. »<sup>25</sup>

La durée de protection des droits patrimoniaux d'une oeuvre audiovisuelle est de soixante-dix ans. Cette durée est calculée à partir de l'année civile en cours, le jour du décès du dernier des auteurs (auteur du scénario, auteur du texte parlé, auteur des collaborations musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'oeuvre, réalisateur). Le droit moral étant perpétuel, aucune atteinte ne peut être portée à l'oeuvre, même quand celle-ci est dans le domaine public.

### **Un régime de protection limitée : une archive non reconnue comme oeuvre, protégée par des droits voisins**

Les programmes des producteurs de vidéogrammes (première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou pas) et des entreprises de communication audiovisuelle font l'objet d'une protection par le droit voisin. Au titre de l'article L.215-1 du Code de propriété intellectuelle, « le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non. L'autorisation du producteur de vidéogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme (...)»<sup>26</sup>. Le vidéogramme protégé n'est pas obligatoirement une oeuvre, il n'a pas besoin d'être original.

<sup>25</sup><https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI00000627891&dateTexte=20081211>

<sup>26</sup><https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006279060>

L'article L216-1 du Code de propriété intellectuelle dispose que « sont soumises à l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle la reproduction de ses programmes, ainsi que leur mise à la disposition du public par vente, louage ou échange, leur télédiffusion et leur communication au public dans un lieu accessible à celui-ci moyennant paiement d'un droit d'entrée.»<sup>27</sup> Les programmes ne sont pas obligatoirement des œuvres. Ces droits voisins ne contiennent pas de droit moral, les limites de l'utilisation sont donc uniquement contractuelles. Ces droits comprennent les mêmes exceptions que le droit d'auteur.

En application de l'article L.211-4 du CPI, pour les producteurs de vidéogrammes, la durée des droits est de cinquante années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant la première fixation d'une séquence d'images, sonorisée ou non. Toutefois, si, durant cette période, un vidéogramme fait l'objet d'une mise à disposition du public sous forme d'exemplaires matériels ou d'une communication au public, les droits patrimoniaux du producteur de vidéogrammes expirent cinquante ans après le 1er janvier de l'année civile suivant ces mises à disposition. Pour les entreprises de communication audiovisuelle, la durée des droits est de cinquante années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle de la première communication des programmes au public.

En l'absence de protection par le droit de la propriété intellectuelle seule peut être opposée la propriété du support. Lorsque seul s'applique le droit de propriété sur le support, l'archive audiovisuelle ne fait l'objet d'aucune protection, au-delà de l'interdiction d'utiliser le support. Dès lors que le contenu de celui-ci est mis à disposition il n'y a plus de protection. Dès lors pour protéger l'archive il est nécessaire de ne pas la divulguer, ou de la divulguer avec des mesures techniques de protection interdisant toute reproduction afin d'en faire une chose unique c'est à dire de réifier l'archive audiovisuelle.

### **Responsabilité en cas d'utilisation des archives en dehors de leur contexte de production et/ou en contradiction avec celui-ci**

Le droit d'agir sur l'archive audiovisuelle appartient au titulaire des droits, soit l'auteur et les héritiers de l'auteur pour le droit moral, l'auteur et les héritiers de l'auteur ou cessionnaire des droits pour les droits patrimoniaux, ou encore le

---

<sup>27</sup> <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006279061&cidTexte=LEGITEXT000006069414>

producteur de vidéogramme ou l'entreprise de communication audiovisuelle. En cas de violation de ce droit, une action peut être intentée par le détenteur des droits. Si le fondement de l'action est le droit moral ou patrimonial d'auteur, il appartient au demandeur de prouver qu'il s'agit d'une œuvre, donc de prouver son originalité. Pour les atteintes aux autres droits, le plaignant doit prouver la titularité des droits et qu'a eu lieu une utilisation sans autorisation ou hors autorisation. L'aléa judiciaire est important pour un résultat souvent mineur (obligation de mention de l'identité du détenteur des droits). Et ce, d'autant plus quand il s'agit d'une œuvre tombée dans le domaine public.

En conclusion, la meilleure protection des archives audiovisuelles est assurée par le travail des historiens, lorsqu'ils rappellent le contexte de production, de classement et de diffusion des documents qu'ils mobilisent. Si l'on souhaitait renforcer leur protection, il conviendrait de réfléchir aux conditions de dépôt des originaux et de veiller à la collecte de toutes les informations nécessaires à la contextualisation de l'archive. L'enjeu concerne la production aujourd'hui des archives de demain, au regard des outils juridiques et techniques à notre disposition. A l'échelle européenne, et sous l'impulsion de la Cour de justice de l'Union européenne, nous assistons depuis vingt ans à un rapprochement des législations dans le domaine du droit patrimonial, visant leur uniformisation. Par contraste, le droit moral sur les œuvres n'est pas à ce jour protégé par la législation de l'Union européenne.

---

Pour citer cet article : Nathalie Chassigneux, « L'archive audiovisuelle saisie (ou non) par le droit de la propriété intellectuelle », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# LA RDA DANS LE DOCUFICTION/DOKUDRAMA ALLEMAND : PÉNURIE, GRISAILLE ET REDÉFINITION DES SIGNES DU PASSÉ PAR L'OUEST

MATTHIAS STEINLE

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE (IRCAV)

La chute du Mur et la réunification de l'Allemagne ont marqué une césure fondamentale qui a obligé les Allemands à redéfinir leur identité nationale sur fond de mémoire divisée entre Est et Ouest. S'il y a unanimité à décrire l'histoire de la RFA comme celle d'une *geglückte Demokratie*, une « démocratie réussie », d'après l'expression de l'historien Edgar Wolfrum<sup>28</sup>, la définition de l'expérience historique de la RDA est loin d'être consensuelle : s'agit-il d'une « dictature totalitaire » (*totalitäre Diktatur*), d'une « dictature autoritaire » (*autoritäre Diktatur*), d'une « dictature moderne » (*moderne Diktatur*) ou d'une « dictature commode » (*kommode Diktatur*)<sup>29</sup> ? Dans le processus de (re)définition de l'histoire comme fondement identitaire, en tant qu'« agence de travail de mémoire »<sup>30</sup>, la télévision a joué un rôle significatif. Ses images et récits, documentaires et fictionnels, étaient – et sont toujours – des sources importantes de connaissance du passé et des agents d'interprétation et d'appropriation.

Cette contribution propose de se pencher sur un genre de films qui a eu un impact considérable auprès du grand public dans le façonnage de l'image de la RDA : le « docufiction » ou *Dokudrama* comme on l'appelle outre-Rhin qui combine la promesse de sérieux du « docu- » avec l'attractivité du « -drame ». En 1981 déjà, Serge Daney écrivait à propos du docudrame américain : « Il s'agit là

---

<sup>28</sup> Edgar Wolfrum, *Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart : Klett-Cotta, 2006.

<sup>29</sup> Alf Lüdtke, « La République démocratique allemande comme histoire. Réflexions historiographiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53 (1), janv.-fév. 1998, p.3-39 ; Michel Christian, Emmanuel Droit, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », *Genèses*, 61, 4<sup>ème</sup> trim., 2005, p.118-133.

<sup>30</sup> Voir le chapitre « Das mediale Gedächtnis: Fernsehen als Agentur der Erinnerung », in: Andrea Brockmann, *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*, Cologne : Böhlau Verlag, 2006.

de la forme par excellence, voire de la seule forme, à travers laquelle le grand public pouvait s'intéresser à de grands sujets »<sup>31</sup>. Ainsi, « il y a là une responsabilité immense » car « les docu-drames touchent des millions de gens, leur version des faits devient *la* version »<sup>32</sup>. Si journalistes et chercheurs s'accordent sur l'influence considérable de ce genre populaire sur les représentations de l'histoire, le docufiction demeure peu apprécié par la critique<sup>33</sup>. D'un point de vue cinématographique et intellectuel, les docufictions allemands semblent nous ramener à l'époque de « Neandertal<sup>34</sup> » ; cette configuration est liée au contexte culturel, mémoriel et économique et non au mélange entre fiction et documentaire. Ce dernier peut en effet être très stimulant, comme en témoignent certaines productions télévisuelles allemandes des années 1970<sup>35</sup>.

Sur les petits écrans en Allemagne se sont imposés, à la fin des années 1990, deux formes de *Dokudrama* : une tendance plus proche du registre documentaire dans laquelle témoins, images d'archives et reconstitutions se complètent et un courant se réclamant davantage du film historique hollywoodien. Le concept de *historical event television* (de télévision

---

**31** Serge Daney, « Le docudrama américain », *Cahiers du cinéma*, 319, janv. 1981, p.13-14, p.13.

**32** *Ibid.*, p.14.

**33** « Dans le docu-fiction, chacun des deux termes cherche à se faire passer pour l'autre! Le documentaire voudrait être "vraiment" distrayant, et la fiction "réellement" scientifique ! Le résultat de ce mélange n'est évidemment ni l'un ni l'autre. Le docu-fiction est non seulement un faux documentaire, [...], mais aussi une fausse fiction : en prétendant se faire accroire comme non-fiction, se faire valoir "pour de vrai", la fiction abandonne toute ambition et invention dramatiques au bénéfice d'une fausse actualité dramatisée à effet de réel". On perd donc sur les deux tableaux ». Voir François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2009, p.155 et suivante.

**34** *Ibid.*, p.158.

**35** Knut Hickethier, « Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD », in : Helmut Kreuzer, Karl Prümm (dir.), *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart : Reclam, 1979, p.53-70.



événementielle de l'histoire)<sup>36</sup> permet de penser ces deux sensibilités ensemble, en les abordant depuis leur fonction dans l'espace public. Ce concept vise à désigner la spécificité de la production allemande dans son rapport à l'événement : premièrement, les films s'inscrivent dans la commémoration d'événements historiques ; deuxièmement, par la présence de vedettes et/ou le traitement de sujets polémiques, ils créent l'événement.

A considérer la production de *Dokudramen* en Allemagne réunifiée, force est de constater que ces films traitent de l'histoire contemporaine, mais que celle-ci ne semble commencer qu'avec la Seconde Guerre mondiale. Trois groupes se dessinent, qui se distinguent selon des caractéristiques thématiques, temporelles et spatiales : le Troisième Reich, l'après-guerre en zone d'occupation occidentale puis en RFA et la RDA<sup>37</sup>. D'un côté, le premier groupe de films, consacré au passé national-socialiste, se concentre sur Hitler, les principaux dirigeants nazis et l'armée : Hitler en constitue la figure-clé, comme dans *La Chute* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004, 148 min), suivi par Albert Speer dans *Speer & Hitler, l'architecte du diable* (*Speer und Er*, Heinrich Breloer, 2005, 270 min) et quelques figures de résistants comme Claus von Stauffenberg, dans le film *Stauffenberg* (2004, 90 min) de Jo Baier. De l'autre, la fin de la guerre constitue la thématique centrale, l'accent étant placé sur la souffrance des populations civiles lors du bombardement de villes telles que *Dresde* (*Dresden*, Roland S. Richter, 2005, 177 min) ou sur les derniers jours de combat, par exemple dans *La dernière bataille. Berlin, avril 1945* (*Die letzte Schlacht: Berlin, April 1945*, Hans-C. Blumenberg, 2005, 105 min). *Hiver 1945* (*Die Flucht*, Kai Wessel, 2007, 180 min) dépeint plus spécifiquement les expulsions d'Allemands depuis les territoires de Prusse orientale.

Là où les docufictions consacrés à la Seconde Guerre mondiale offrent une figuration de la souffrance des Allemands, les œuvres portant sur l'histoire de l'Allemagne de l'Ouest sont parsemées de miracles, comme le souligne le

---

<sup>36</sup> Tobias Ebbrecht, « History, Public Memory and Media Event », *Media History*, 13 (2/3), 2007, p.221-234; Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle, « Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive », *MEDIENwissenschaft*, 3, 2008, p.250-255.

<sup>37</sup> Pour de plus amples développements, voir Matthias Steinle, « Fiction et docufiction – Le passé national-socialiste dans le “Dokudrama” allemand contemporain : resémantisation des signes et saturation de l'image », in : Hélène Camarade, Elizabeth Guilhamon, Claire Kaiser (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2013, p.71-100.

titre emblématique *Le Miracle de Berne* (*Das Wunder von Bern*, Sönke Wortmann, 2003, 113 min), dédié à la victoire de la RFA lors de la coupe du monde de football de 1954. Les dangers sont vus comme provenant de l'extérieur, ainsi dans le film consacré au blocus de Berlin par l'URSS en 1948 et à la mise en place d'un pont aérien : *Airlift: seul le ciel était libre* (*Die Luftbrücke. Nur der Himmel war frei*, Dror Zahavi, 2005, 186 min). Alternativement, la menace est attribuée aux forces de la nature, qu'il s'agisse du raz-de-marée ayant dévasté Hambourg en 1962 (*Die Nacht der großen Flut*, « La nuit du grand déluge »<sup>38</sup>, Raymond Ley, 2005, 150 min) ou de l'accident minier de Lengede (*Le Miracle de Lengede*, *Das Wunder von Lengede*, Kaspar Heidelbach, 2003, 182 min), auxquels survécurent miraculeusement les mineurs bloqués au fond de la mine.



**Fig. 1** Affiche de *Das Wunder von Bern* (*Le Miracle de Berne*, Sönke Wortmann, 2003). L'affiche propose une vision mythologique de l'histoire en proclamant : « Chaque enfant a besoin d'un père. Chaque homme a besoin d'un rêve. Chaque peuple a besoin d'une légende ».

Contrairement à l'écriture mythologisante de l'histoire de l'Allemagne de l'Ouest offerte dans les docufictions, le récit de la RDA est sensiblement moins

<sup>38</sup> Les titres de films qui n'ont pas été distribués en France ont été traduits par l'auteur. Le titre est alors placé entre guillemets.

enthousiaste. Son histoire est racontée à travers ses crises et en trois dates. La première date est celle du 17 juin 1953 avec des films sur le soulèvement populaire contre le régime communiste, à l'image de *Der Aufstand* (« *Le soulèvement* », Hans-C. Blumenberg, 2003, 105 min), *Zwei Tage Hoffnung* (« *Deux jours d'espoir* », Peter Keglevic, 2003, 89 min), *Tage des Sturms* (« *Jours de tempête* », Hans-Werner Honert, 2003, 95 min). Puis vient le 13 août 1961 avec la construction du Mur : *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001, 150 min), *Die Mauer – Berlin '61* (« *Le Mur, Berlin '61* », Hartmut Schoen, 2005, 89 min), *Le Perroquet rouge* (*Der rote Kakadu*, Dominik Graf, 2005, 128 min), *Böseckendorf - Die Nacht in der ein Dorf verschwand* (« *Böseckendorf : la nuit où tout un village disparut* », Oliver Dommenges, 2009, 96 min). La troisième séquence temporelle est celle de la chute du Mur, le 9 novembre 1989, et de la réunification : *Les Heures historiques* (*Deutschlandspiel*, Hans-C. Blumenberg, 2000, 178 min), *Prager Botschaft* (« *Ambassade de Prague* », Lutz Konermann, 2007, 96 min), *Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen* (« *Nous sommes le peuple. L'amour ne connaît pas de frontières* », Thomas Berger, 2008, 184 min), *Les Trains de la liberté* (*Zug in die Freiheit*, Sebastian Dehnhardt/Matthias Schmidt, 2014, 90 min).

Dans ces films, la RDA est réintégrée dans l'histoire miraculeuse de la RFA, comme en témoignent *Das Wunder von Berlin*, littéralement « Le Miracle de Berlin » qui fut traduit en français *Une jeunesse berlinoise* (2007), et *Le miracle de Leipzig* (*Das Wunder von Leipzig - Wir sind das Volk*, 2009). La focalisation sur ces crises sociales et politiques se reflète dans le découpage temporel retenu par le docufiction *Die Wölfe* (« *Les loups* », Friedemann Fromm, 2009, 270 min) qui relate, en trois volets, la vie d'une bande de jeunes à Berlin-Est : le premier se déroule pendant le blocus de Berlin en 1948, le deuxième au moment de la construction du Mur en 1961 et le troisième pendant *die Wende* en 1989. Les quelques films qui ne portent pas sur ces trois dates clefs y sont liés à travers les lieux de mémoire que représentent le Mur, comme dans *La femme de Checkpoint Charlie* (*Die Frau vom Checkpoint Charlie*, Annette Hess/Miguel Alexandre, 2007, 2x89 min) et *Geheimsache Mauer – Die Geschichte einer deutschen Grenze* (« *Dossier secret Mur. L'histoire d'une frontière allemande* », Christoph Weinert/Jürgen Ast, 2011, 90 min), la Zonengrenze, la frontière entre les deux Allemagne dans *Die Todesautomatik* (« *L'automatique meurtrière* », Niki Stein, 2007, 90 min) ou l'institution de la Stasi dans *La vie des autres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmark, 2005, 137 min).



**Fig. 2** Affiche de *Die Frau vom Checkpoint Charlie* (*La femme de Checkpoint Charlie*, Annette Hess/Miguel Alexandre, 2007). Veronika Ferres dans le rôle d'une (super-)mère qui se bat pour récupérer ses enfants restés en RDA.

La concentration des *Dokudramen* sur les crises et sur l'appareil répressif est-allemand comme seul lieu de mémoire véhicule la thèse téléologique d'un « Untergang auf Raten »<sup>39</sup>, d'une chute à crédit. Toute la complexité du système de l'Allemagne socialiste et des interactions entre pouvoir et société pendant l'ère socialiste est ainsi gommée<sup>40</sup>. L'établissement de cette typologie — qui fait certainement tort à maints films — suggère l'existence de tendances et de choix thématiques, qui reflètent la perception dominante, dans les media allemands, de l'histoire contemporaine. Trois schémas de narration s'y dessinent : le récit d'un Troisième Reich marqué par une souffrance partagée par tous, celui d'une RDA en crise permanente, site — pour une partie des Allemands — de la poursuite des souffrances, et enfin la RFA envisagée comme une communauté solidaire qui serait miraculeusement parvenue à échapper à la souffrance et aurait finalement réussi à en arracher les « frères et sœurs à l'Est ». Ces films sont pour la plupart produits par des Allemands de l'Ouest et des sociétés de production ouest-allemandes (notamment Nico Hofmann pour teamWorx,

<sup>39</sup> Armin Mitter, Stefan Wolle, *Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte*, Munich : Bertelsmann, 1993.

<sup>40</sup> Expertenkommission, « Die Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ‚Aufarbeitung der SED-Diktatur‘ », in: Martin Sabrow et al. (dir.), *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2006, p.17-43, p.34 et suivante.

Ulrich Lenze pour Cinecentrum et Guido Knopp pour la ZDF) ; ils sont réalisés par des Allemands de l'Ouest et joués par des acteurs ouest-allemands célèbres (les noms de Veronika Ferres, Sebastian Koch et Heino Ferch, récurrents, permettent d'offrir une meilleure diffusion internationale aux films)<sup>41</sup>.

Les films sur la RDA s'inscrivant dans la tendance documentaire se caractérisent par un mélange entre images d'archives, reconstitutions fictionnelles et témoignages, où chaque élément authentifie l'autre dans un cercle autoréférentiel. Cette « esthétique du trop-plein »<sup>42</sup> qui promet de « tout montrer, tout représenter, tout dire, tout faire entendre », enferme l'histoire dans une interprétation sans questions et sans débat. Dans les films de Guido Knopp et de Hans-C. Blumenberg — spécialisé dans la réalisation pour la deuxième chaîne publique (ZDF) de grandes fresques (comme *Deutschlandspiel* et *Der Aufstand*) —, l'utilisation arbitraire des images d'archives peut susciter des réserves parmi les historiens ; dans le meilleur des cas, celles-ci n'ont qu'un rôle illustratif ; leur origine et les conditions de leur utilisation ne sont jamais interrogées<sup>43</sup>. Dans ces productions, le témoignage se voit conférer un rôle prioritaire dans l'attestation de la vérité ; l'autorité du témoin s'est substituée à celle de l'historien. Les témoignages sont mis en scène comme offrant un accès direct au passé, en faisant abstraction de leurs conditions de production. *Deutschlandspiel* cite la promesse faite par Helmut Kohl en 1990 de transformer

---

**41** Matthias Steinle, « Drei Krisen und das Wunder ihres Endes: Die DDR im deutschen Dokudrama », in: Manuel Leppert (dir.), *Das Bild der DDR in der Literatur und den audiovisuellen Medien. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*, Cologne, Böhlau Verlag, 2015, p.81-100, p. 88.

**42** Sylvie Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris : Verdier, 2013, p.21.

**43** Sur la question de l'utilisation des images d'archives, voir les articles du e-dossier « L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle » et, en particulier, Sylvie Lindeperg, « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une "querelle" », *Ina expert*, mai 2014, à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html> ; Laurent Véray, « Appropriation des images d'archives et exigence historique », *Ina expert*, mai 2014, à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html> (consultés le 30/01/2016).

l'ex-RDA en « paysages en fleurs »<sup>44</sup>, sans que soient mentionnés dans l'entretien avec l'ancien chancelier allemand, dix ans plus tard, l'écart entre cette promesse et la réalité de l'unification, ainsi que la déception de nombreux Allemands de l'Est. Ce faisant, Helmut Kohl poursuit une œuvre hagiographique. Débats et controverses sont absents de ces *Dokudramen* où les réalisateurs font comme si l'histoire ressemblait au récit linéaire offert à l'écran.



Fig. 3 Jaquette du DVD de *Deutschlandspiel* (*Les Heures historiques*, Hans-C. Blumenberg, 2000), dans lequel des acteurs historiques, visibles dans des images d'archives, sont joués par des acteurs de renommée.

La deuxième tendance du docufiction en Allemagne aujourd'hui est dominée par les productions de teamWorx, une filiale de la Ufa qui s'est spécialisée dans les films à grand spectacle historique sur l'histoire allemande contemporaine. Appliquant les recettes des productions à grand budget de l'industrie cinématographique (emploi de vedettes, usage d'effets spéciaux, accompagnement extratextuel), ces films ont créé l'événement. Réalisée à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de la construction du Mur, la première production de teamWorx, *Le tunnel* (Roland S. Richter, 2001) a coûté 14 millions euros et a été vue par environ 7 millions de téléspectateurs<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> « Fernsehansprache von Bundeskanzler Kohl anlässlich des Inkrafttretens der Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion » (1. Juli 1990), *Bulletin des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung*, 86, 3 juillet 1990.

<sup>45</sup> La diffusion de la première partie a été vue par 7,1 millions de téléspectateurs et la deuxième partie par 6,6 millions.

Dans tous ces films l'image de la RDA est marquée par des clichés narratifs et esthétiques de la guerre froide : les couleurs sont grises, parfois pastel, les rues sont vides et les gens tristes, la pénurie règne et la population est mécontente ou malheureuse. Les citoyens de la RDA sont primordialement des victimes de deux dictatures consécutives, selon la thèse anti-totalitariste d'une continuité entre nazisme et communisme. Par contre les représentants du système communiste sont des personnages négatifs en cohérence avec les canons représentationnels du cinéma de la guerre froide. S'il y a un *happy end*, celui-ci coïncide avec la fin du système communiste ; la RFA y tient le rôle de rédempteur historique. Complètement absente de ces films est la dimension du quotidien, en tant que vie vécue et non seulement subie. Tous ces films prêtent une grande attention aux lieux historiques, aux décors et aux costumes dits « authentiques » destinés à justifier la revendication d'une appartenance au genre documentaire. Ces stratégies ont marqué le film *La vie des autres*. Dans le commentaire audio du DVD, le réalisateur Henkel von Donnersmarck explique que les appareils d'écoute étaient des originaux de la Stasi « tramés de souffrance réelle<sup>46</sup> ». Ce fétichisme du détail authentique, bien qu'il prenne des libertés par rapport à l'histoire, justifie que le film soit intégré dans la catégorie de *Dokudrama*, même si le contexte de production est différent de celui des autres films du corpus étudié.

Si, dans la tendance documentaire, le recours aux images d'archives s'impose ; dans la tendance fictionnelle, les archives sont plus rares. Elles n'apparaissent souvent que dans le générique afin de situer le cadre historique et/ou à travers la présence de téléviseurs ou de salles de cinéma dans la diégèse filmique. S'il arrive parfois que les images réalisées à l'époque socialiste soient dénoncées comme de la propagande, elles ne sont jamais interrogées dans leur construction discursive, ni prises au sérieux dans leur dimension esthétique. Les images suivent une voie unique, linéaire, tracée depuis le présent.

Si les images d'archives ne semblent pas jouer un rôle primordial dans les *Dokudramen* de la tendance fictionnelle, elles y sont cependant présentes sous forme de citation indirecte, c'est-à-dire en tant que reconstitution fictionnalisée d'images d'archives connues. Une telle appropriation des signes du passé s'observe ainsi dans la production teamWorx *Zwei Tage Hoffnung* (2003) sur le soulèvement des ouvriers à Berlin-Est en 1953. A la fin du film, l'informateur d'un journaliste de Berlin-Ouest, un employé dans l'administration est-allemande, est

---

<sup>46</sup> Henkel von Donnersmarck : « [...] an ihnen haftet viel echtes Leid. », DVD commercialisé en 2006, Walt Disney Studios Home Entertainment.

arrêté par la sécurité d'Etat. Levant les bras pour être menotté, il laisse apparaître un numéro tatoué sur son avant-bras. Filmé en gros plan, le tatouage, « super signes »<sup>47</sup> de la Shoah, rappelle que le personnage a été prisonnier dans un camp de concentration. Ces formes visuelles et narratives sont dissociées du contexte de la Shoah et attribuées à d'autres « victimes », cette fois-ci les Allemands ayant souffert des violences communistes. Par cette mise en continuité avec le troisième Reich, la RDA et son mythe fondateur, l'antifascisme, sont délégitimés. Ce discours a recours à la théorie antitotalitariste de la guerre froide qui a instauré un signe d'équivalence entre l'Allemagne communiste et l'Allemagne nazie, selon l'équation RDA = KZ (*Konzentrationslager*) = NS (*Nationalsozialismus*). Même un détail, tel le pseudonyme Victor de l'informateur, relève de cette logique : le choix du nom rappelle le film *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) et signale ainsi que les « bons » agents et les « vrais » antifascistes travaillent pour Berlin-Ouest.




---

<sup>47</sup> Le terme « Superzeichen » est emprunté à Manuel Köppen, « Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust », in: Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Cologne/Weimar/Vienne : Böhlau, p. 145-170, p. 146.





**Fig. 4** *Zwei Tage Hoffnung* (« Deux jours d'espoirs », Peter Keglevic, 2003), l'arrestation de l'informateur par la sécurité d'Etat.

La référence au national-socialisme pour mettre la RDA en continuité avec le troisième Reich se retrouve dans le film *Le tunnel*. L'histoire, d'après un fait historique, se déroule peu après la clôture de la frontière à Berlin en 1961 et relate la construction d'un tunnel par des étudiants, espérant ainsi faire passer à l'Ouest leurs familles et des amis. Parmi eux se trouve Fred von Klausnitz qui souhaite « libérer » sa mère, une aristocrate, pénalisée sous le communisme en raison de sa « mauvaise biographie » et de son statut nobiliaire. Sous le nazisme, elle a perdu son mari, un officier, fusillé par les nazis, pour sa participation à la tentative d'assassinat du Führer le 20 juillet 1944. Les services secrets est-allemands sont toutefois informés du projet de fuite et quand les agents de la Stasi viennent chercher la mère, celle-ci se suicide avec le pistolet de son époux, acte hautement symbolique. La Stasi s'inscrit dans le sillage de la Gestapo ; les Allemands sont une fois encore victimes du pouvoir totalitaire et, de nouveau, résistent.



**Fig. 5** *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001), suicide de Mme von Klausnitz, sur le point d'être interpellée par la Stasi.

*Der Tunnel* a aussi recours à des images clefs de l'histoire, que le film s'approprie en les intégrant dès le début dans la mise en scène : le récit s'ouvre devant la porte de Brandebourg, alors que les personnages principaux regardent, avec colère, la fermeture de la frontière par des fils barbelés que surveillent des soldats de l'armée est-allemande. Soudainement, l'un des gardes se met à courir et saute par-dessus les barbelés pour fuir Berlin-Est. L'action est filmée au ralenti. Ainsi, sont mises en scène des images iconiques, celles de la fuite du soldat Conrad Schuman, le 15 août 1961, qui furent reprises dans les actualités du monde entier. La scène originale est reprise à l'identique, à un détail près : elle s'est déroulée à la Bernauer Straße dans le secteur français, alors que *Der Tunnel* la situe devant la porte de Brandebourg. Ce décor est certes plus édifiant, mais il n'est pas sans conséquence sur la valeur mémorielle des signes : avec l'image du soldat enjambant les fils barbelés, le film emploie le symbole par exemple de l'histoire allemande, la porte de Brandebourg. Ainsi cet édifice, lieu de mémoire de toute l'Allemagne, est-il chargé de porter un discours anti-communiste — également incarné par le rejet de l'uniforme est-allemand — et participe de la redéfinition de la mémoire culturelle allemande depuis un point de vue ouest-allemand.



Fig. 6 Bernauer Straße, Conrad Schuman fuyant la RDA en 1961.



Fig. 7 *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001), mise en scène devant la porte de Brandebourg d'un soldat traversant vers l'Ouest.

La consultation de la liste des *Dokudramen* suggère qu'à partir des années 2010, la tendance fictionnelle disparaît. Le seul documentaire de ce type a été réalisé en 2014, l'année de la commémoration du 25<sup>e</sup> anniversaire de la chute du Mur : *Les Trains de la liberté* (2014), notamment co-produit par la chaîne culturelle, Arte. Parallèlement, des productions cinématographiques plus subtiles et nuancées sur la vie en RDA comme *Barbara* (2012) de Christian Petzold ou *De l'autre côté du mur (Westen)*, (2013) de Christian Schwochow ont rencontré leur public. Le genre documentaire, grand absent de cet article, a dès la chute du Mur proposé un regard plus complexe sur la société post-socialiste et l'Allemagne unifiée, auquel le grand public n'a pas eu accès<sup>48</sup>. Le *Dokudrama* semble avoir perdu son hégémonie, comme en témoignent la disparition en 2013 de la société teamWorx<sup>49</sup> et le départ à la retraite de Guido Knopp. La recette a peut-être commencé à lasser le public. Il n'est pas à exclure qu'une majorité des Allemands se reconnaissent désormais dans une identité nationale dépassant les clivages Est-Ouest et dans le rôle international conféré à leur Etat. Depuis la crise financière internationale de 2008, l'Allemagne d'Angela Merkel impose sa vision de l'ordre économique européen. Le rôle de « fainéant » perverti par un système politique inefficace auquel les Allemands de l'Est avaient jusqu'alors été confinés, a été externalisé et attribué aux Grecs. Mais cette histoire est probablement trop complexe pour que les docufictions à l'allemande s'emparent de la thématique.

---

Pour citer cet article : Matthias Steinle, « La RDA dans le docufiction/Dokudrama allemand : pénurie, grisaille et redéfinition des signes du passé par l'Ouest », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

<sup>48</sup> Claus Löser, « DDR Revisited. Mediale Umcodierungen », *Recherche Film und Fernsehen*, 1, 2007, p.36-43, p.38.

<sup>49</sup> Dans le cadre d'une restructuration, teamWorx a fusionné avec d'autres sociétés de production pour donner naissance à l'UFA Fiction.

## Filmographie

### Dokudrama : tendance documentaire

*Deutschlandspiel (Les heures historiques, 2000)* Hans-C. Blumenberg, ZDF/Guido Knopp.

*Der Aufstand (« L'insurrection », 2003)*, Hans-C. Blumenberg, ZDF/Guido Knopp.

*Das Wunder von Leipzig – Wir sind das Volk (Le miracle de Leipzig, 2009)*, Sebastian Dehnhardt/Matthias Schmidt, Arte-MDR.

*Geheimsache Mauer - Die Geschichte einer deutschen Grenze (« Dossier secret Mur. L'histoire d'une frontière allemande », 2011)*, Christoph Weinert, Jürgen Ast, Arte-MDR.

*Zug in die Freiheit (Les Trains de la liberté, 2014)*, Sebastian Dehnhardt/Matthias Schmidt, Arte-ARD.

### Docudrama : tendance fictionnelle

*Der Tunnel (Le tunnel, 2001)* Roland S. Richter, teamWorx.

*Zwei Tage Hoffnung (« Deux jours d'espoir », 2003)*, Peter Keglevic, teamWorx/ARD.

*Tage des Sturms (« Jours de tempête », 2003)*, Thomas Freundner, ARD.

*Die Mauer – Berlin '61 (« Le Mur, Berlin '61 », 2005)*, Hartmut Schoen, teamWorx/WDR.

*Der rote Kakadu (Le perroquet rouge, 2005)*, Dominik Graf.

*Das Leben der Anderen (La vie des autres, 2005)*, Florian Henckel von Donnersmark.

*Das Wunder von Berlin (« Le miracle de Berlin », 2007)*, Roland S. Richter, teamWorx/ZDF.

*Prager Botschaft (« L'ambassade de Prague », 2007)* Lutz Konermann, RTL.

*Die Frau vom Checkpoint Charlie (La femme de Checkpoint Charlie, 2007)*, Annette Hess/Miguel Alexandre, ARD.

*An die Grenze (« A la frontière », 2007)* Urs Egger, ZDF.

*Die Todesautomatik (« L'automatique meurtrière », 2007)*, Niki Stein, ZDF.

*Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen (« Nous sommes le peuple. L'amour ne connaît pas de frontières », 2008)*, Thomas Berger, SAT1.

*12 heißt: ich liebe dich (« 12 signifie : je t'aime », 2008)*, Connie Walther, ARD.

*Jenseits der Mauer (« Au-delà du Mur », 2009)*, Friedemann Fromm, WDR.

*Böseckendorf – Die Nacht, in der ein Dorf verschwand (« Böseckendorf: la nuit où tout un village disparut », 2009)*, Oliver Dommenges, Sat.1.

*Die Wölfe (« Les loups », 2009)*, Friedemann Fromm, ZDF/Guido Knopp.

1. *Nichts kann uns trennen (« Rien ne peut nous séparer », 29/01/2009)*

2. *Zerbrochene Stadt (« Ville brisée », 2/02/2009)*

3. *Hoffnung auf Glück (« Espoir de bonheur », 3/02/2009)*



## CHAPITRE II — LES DILEMMES DU RÉCIT DOCUMENTAIRE

# DE LA PERSONNE AU PERSONNAGE ET VICE-VERSA

## SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

**NADÈGE RAGARU**  
SCIENCES PO (CERI)

Dans le sillage des discussions précédentes qui avaient rappelé combien la production d'une linéarité du récit est tributaire d'effets de collage et de composition, la table ronde intitulée « De la personne au personnage et vice-versa » se donnait pour objectif d'explorer une facette spécifique de la narration documentaire et fictionnelle, à savoir les glissements, recoupements et éventuelles bifurcations entre personnes et personnages. De prime abord, c'est peut-être le monde du théâtre où les corps en mouvement animent la mise en mots que la notion de personnage évoque. Et, en écho au dispositif conçu par Pirandello dans *La montagne des géants* (1936), l'on ne s'étonne guère de voir dialoguer la personne des comédiens incarnant des acteurs en quête de jeu et les apparitions surgies de leurs songes<sup>50</sup>. Un déplacement vers le monde du documentaire, moins intuitif, n'en est pas moins heuristique : explorer les relations entre personne et personnage permet d'affiner la saisie de la spécificité du répertoire documentaire. Celui-ci, on s'en souvient, a longtemps revendiqué l'existence d'un pacte de véridicité entre réalisateur et spectateur. Maints documentaristes soulignent toutefois ce que l'accomplissement de leur projet filmique doit à la mobilisation de ressources narratives fictionnelles ; l'aspiration même à restituer l'authenticité des personnes interviewées et filmées expliquerait que celles-ci soient à leur initiative remodelées en personnages. L'élucidation du lien entre les deux figures engage dès lors non seulement l'intelligence de la mise en intrigue des passés remémorés devant la caméra mais aussi celle de la réception, par les enquêtés, des usages de leur récit et de leur présence à l'écran.

Au-delà d'une invitation à explorer les choix de narration filmique opérés par les réalisateurs, l'organisation de la réflexion autour du couple « personne/personnage » présente une seconde vertu, qui est d'engager un dialogue avec l'histoire des socialismes est-européens. L'on se souvient, grâce aux travaux de

---

<sup>50</sup> Récemment encore, à l'automne 2015, Stéphane Braunschweig offrait de l'œuvre de Pirandello une mise en scène lumineuse au Théâtre de la Colline.

Bernard Pudal et Claude Pannetier notamment<sup>51</sup>, combien les pouvoirs socialistes s'employèrent à produire un encadrement biographique des existences et à solliciter des écritures de soi en des contextes alliant diversement invitation et injonction, autonomie et contrainte — qu'il se soit agi d'autobiographies exemplaires (de militants communistes ou de résistants, etc.), de dépositions devant des instances judiciaires (les « aveux » des grands procès) ou de récits produits à l'occasion d'une nomination à un poste de responsabilité (les « biographies »). Les socialismes est-européens furent par excellence des ordres politiques dans lesquels les vies minuscules se muèrent en personnages au fil de narrations perpétuellement renouvelées.

Pour aborder ces enjeux, nous avons choisi d'inviter les intervenants à franchir deux frontières dont nous essayons de suggérer depuis le début de ce colloque combien elles sont poreuses : d'une part, la césure entre film documentaire et œuvre de fiction ; d'autre part, la délimitation entre univers de recherche et de création cinématographique. Les champs d'expression des participants à cette table ronde ne se cantonnent dès lors pas à la seule écriture historique ou anthropologique du passé. Clara Royer, directrice du CEFRES (Prague), est ainsi historienne de la littérature, scénariste, romancière et traductrice. On lui doit notamment la co-écriture, avec László Nemes, du scénario du film hongrois, *Le fils de Saul* (2015, 107 min), qui s'est vu décerner l'Oscar du meilleur film étranger en 2016. Sandrine Revet, chargée de recherche à Sciences Po, qui mène actuellement une enquête sur l'anthropologie des catastrophes et de leur gestion internationale, a dans une vie antérieure travaillé en tant qu'assistante à la réalisation et responsable de casting, notamment pour Jacques Doillon. L'expérience qu'elle a accepté de partager avec nous est celle de la participation au casting d'une fillette susceptible d'incarner à l'écran *Ponette* (1996, 97 min), cette enfant à la mère prématurément décédée. Enfin, Mathieu Lericq, doctorant à l'Université d'Aix-Marseille, consacre sa thèse à une réflexion sur les corps hors-normes dans les cinémas est-européens – des corps parfois tabous, dissimulés, souvent soumis à un contrôle social.

Les films dont il sera ici question ne se laissent pas davantage enfermés dans un découpage entre fiction et documentaire ; ils ne se limitent pas non plus à une ère socialiste qui gagne à être restituée dans un contexte plus large, autant historique (elle est, à bien des égards, héritière de la Seconde Guerre mondiale et le produit d'une atmosphère singulière d'après-guerre) que

---

<sup>51</sup> Claude Pannetier et Bernard Pudal (dir.), *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*, Paris : Belin, coll. « Socio-histoires », 2002.



spatial (au-delà des partitions entre Est et Ouest). *Le fils de Saul* affronte le défi de faire œuvre de fiction à partir d'un matériau historique, documenté en archives, qui concerne l'expérience d'un membre de *sonderkommando* du camp d'Auschwitz-Birkenau pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce, dans un contexte où la représentation de la Shoah à l'écran a été et continue de faire l'objet de vives controverses. Le film *Ponette*, lui aussi un travail fictionnel, a souvent été salué pour sa qualité documentaire ; l'art de filmer de Jacques Doillon y fait saillir la puissance d'expression, de sincérité et d'authenticité des personnages-personnes. C'est avec ces productions que la contribution de Mathieu Lericq, plus spécifiquement consacrée au documentaire allemand *Entre Hommes, Homosexuels en Allemagne de l'Est (Unter Männern. Schwul in der DDR*, Ringo Rösener, 2012, 91 min), vient entamer une discussion, interrogeant la prise de rôle d'enquêtés homosexuels, pour qui la caméra se fait vecteur d'identification (dans les deux sens, volontiers mêlés et ambigus, du terme).

En une première intervention, Clara Royer revient sur son expérience en tant que scénariste du *Fils de Saul*, un film qui se donnait pour finalité de faire entrer le spectateur dans l'expérience d'un membre de *sonderkommando*. L'exigence était ici de prendre part à un travail collectif, fort différent de celui du chercheur, même si une importante quête documentaire avait été réalisée en amont. De quelles sources disposait-on en effet ? D'archives photographiques (commentées notamment par George Didi-Hubermann dans *Images malgré tout*, 2003), de témoignages retrouvés sur le site d'Auschwitz après la guerre (rassemblés entre autres dans *Des voix sous la cendre*, 2005), ainsi que de témoignages collectés ultérieurement par Giddon Greif (dont certains ont été publiés dans *We wept without tears*, éd. 1999 en hébreu, traduit en anglais en 2005). « Pendant plusieurs décennies, la question des personnes ayant travaillé dans des *sonderkommandos* a été un thème difficile à aborder ; ce silence est en train d'être rompu grâce au travail d'historiens tels que Philippe Mesnard en France, par exemple, rappelle Clara Royer. Que reste-t-il après l'espoir, quand tout est parti ? » La découverte par László Nemes des *Voix sous la cendre* a ici joué un rôle moteur dans l'impulsion, puis la lente maturation, d'un projet d'écriture filmique. « Au-delà des sources historiennes, souligne Clara Royer, le souhait était de cerner au plus près de la vie de membres de *sonderkommandos*, dans leur quotidien, à travers les vêtements, les matières, les supports d'échanges ».

Le scénario s'est insensiblement développé à partir d'une vision : « L'idée d'enterrer dans un endroit où l'on brûle, de revenir à quelque chose de profondément universel a été au cœur de l'effort pour penser un travail à deux, puis au sein d'une équipe plus large. Il s'agissait de parler d'un homme qui veut enterrer son fils et qui travaille dans un *sonderkommando* ».

Visuellement, le réalisateur, son chef opérateur, Mátyás Erdély, son chef décorateur, László Rajk, et son ingénieur du son, Tamás Zányi, souhaitaient réaliser un film qui ne ressemblerait pas à ce qui avait jusqu'alors été proposé. « Mais quelles informations donner au spectateur ? Comment filmer ce qui se passe au cœur de l'enfer ? Le choix des *close up* et l'utilisation de flou en arrière-plan étaient deux éléments connus et il fallait écrire à partir de cela, essayer de redonner une dimension humaine ». Là encore l'exigence était de renouveler le regard : « dans de nombreux films, tels *La liste de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993, 195 min), nous pleurons, mais les larmes sont parfois un très mauvais témoin de ce que l'on ressent, et la question du point de vue se plaçait très en amont du travail d'écriture (...). Très vite est venue l'idée de centrer le récit sur la quête du moyen d'enterrer l'enfant ; la question de savoir s'il s'agissait ou non de son fils a été rouverte ».

Une autre exigence consistait à instaurer un équilibre entre la recherche historique (et les discussions avec des historiens comme Philippe Mesnard, Zoltán Vági ou Gideon Greif) et la fiction « dans une démarche faisant le pari de la fiction, c'est-à-dire en embarquant le spectateur dans un voyage, avec un mot d'ordre : tendre vers une épure, élaguer, ne pas accumuler ». Que sait-on des autres personnages dans le film ? On arrive à comprendre la hiérarchie, les rapports avec les Allemands, le rôle de *kapos* dans les *sonderkommandos* juifs. Cependant, « comme ils étaient dans un autre mode d'être, éteint, le passé n'existait pas, le défi consistait à rechercher un équilibre entre la situation d'une usine de la mort et celle du chaos, car cette usine se déréglait très souvent, en particulier avec l'arrivée des Hongrois au printemps 1944 ». Enfin, rappelle Clara Royer, l'aspiration était de se situer au-delà des débats sur la passivité et la résistance : « On a décidé de raconter l'histoire d'un homme qui se réveillait, c'est vrai, mais nous avons aussi voulu éviter les histoires exceptionnelles, histoires de survie, histoires de résistance si fréquentes dans les films sur la Shoah. Le film se déroule sur 24 heures, 30 heures peut-être, sur le fond de la révolte du 7 octobre 1944. On s'est concentré sur celle du crématorium 4. Mais le récit proposé n'est pas principalement un récit de résistance et d'héroïsme ; quand le personnage est héroïque, il l'est malgré lui. Il y avait cette phrase de

l'ouvrage de Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés* (1986) qui nous hantait beaucoup au début selon laquelle 'on ne connaît pas l'histoire des morts'<sup>52</sup>. Nous voulions raconter l'histoire de personnes qui vont mourir, pas celle de gens qui survivent, accomplissent des actes héroïques, juste celle d'un homme qui essaye de revenir à l'humain en lui ».

Quittant l'histoire de la Seconde Guerre mondiale pour aborder celle de l'époque socialiste et le terrain de la mort pour celui de vies souvent secrètes, l'intervention de Mathieu Lericq est revenue sur les expériences des homosexuels en Allemagne de l'Est telles qu'elles ont été données à voir dans le documentaire de Ringo Rösener, *Entre Hommes. Homosexuels en Allemagne de l'Est (Unter Männern. Schwul in der DDR, 2012)*. « Au moment de constituer la base de données de DokEst89, nous avons découvert que certains films documentaires récents traitaient d'une zone d'ombre des sociétés communistes, la gestion et la vie des homosexuels sous le socialisme dans le contexte précis où des personnes évoquaient, mettaient en scène cette vie et en faisaient ainsi des zones de lumière », a rappelé en ouverture Mathieu Lericq, avant de présenter la démarche qui anime ses propres travaux : « Je voulais étudier la variété des statuts des personnes filmées depuis le statut de sujet immoral ou criminel (auquel ils sont généralement assignés sur le plan politique) jusqu'à celui d'homme et de femme devenus publics grâce à l'engagement politique avant d'accéder, dans et par le documentaire, au statut de personnages ».

L'enjeu était de comprendre comment, sous couvert de réhabilitation stalinienne de la famille à partir de la fin des années 1940, en RDA l'homosexualité avait été politiquement niée en tant que forme d'amour, moralement dépréciée et réduite à un argument dénonciateur de la bourgeoisie - et, donc, de l'Ouest. Les homosexuels y étaient présentés comme des ennemis de classe que les autorités espéraient remettre sur le droit chemin de l'ordre socialiste. Ainsi que l'a montré Mathieu Lericq, l'on ne saurait postuler l'existence d'une différence pérenne dans le traitement des homosexuels entre une Allemagne de l'Est (supposée répressive) et une Allemagne de l'Ouest (qui aurait été plus libérale). La périodisation est ici centrale: « dans les années 1960-1970, a

---

<sup>52</sup> « Avec le recul des années, écrit Primo Levi, on peut affirmer aujourd'hui que l'histoire des Lager a été écrite presque exclusivement par ceux qui, comme moi-même, n'en ont pas sondé le fond. Ceux qui l'on fait ne sont pas revenus (...) ». Voir Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris : Gallimard, 1989, p.17.

souligné Mathieu Lericq, l'homosexualité était moins considérée comme une maladie à l'Est qu'à l'Ouest de l'Allemagne, même si l'argument du danger pour la jeunesse se retrouvait souvent dans les textes socialistes de l'époque ». L'objectif de l'intervention était ensuite d'interroger la manière dont « des existences à la fois situées au centre et invisibles » avaient pu s'inventer dans un contexte est-allemand demeuré répressif en dépit de la dépénalisation de l'homosexualité en 1968 (soit un an avant la RFA), comment des lieux de sociabilité avaient pu être constitués au-delà du cliché auxquels ils étaient confrontés et comment des personnes 'hors norme' étaient parvenues à négocier leurs identités.

Il s'agissait enfin de réfléchir aux stratégies de représentation des vies homosexuelles retenues dans les mondes filmiques : « Si, comme l'évoquait Michel Foucault, l'homosexuel a pu passer d'un statut juridique à celui de personnage, qu'implique ce changement en termes d'expression sur soi, d'écriture de l'histoire et de généalogie discursive ? » Plus spécifiquement, l'historien du cinéma souhaitait déterminer « comment un interdit politique et juridique est dit, comment il se transforme à l'intérieur de la personne en non-dit et, partant, en difficulté à se dire dans le monde social ». Pour ce faire, Mathieu Lericq a offert une analyse des stratégies narratives employées dans *Entre Hommes*, un documentaire dont quelques minutes furent diffusées lors de la conférence : « Ce qui m'intéresse dans cet extrait, a-t-il indiqué, c'est le fait qu'aucun cartel n'indique les noms et les fonctions des personnes, on apprend à les connaître à travers leurs propos, en dehors de toute assignation » (certains patronymes ont parfois été omis à la demande des enquêtés). Deuxième observation, « le documentaire ménage des silences ; le cinéaste laisse advenir ces silences qui disent la difficulté qu'il y a à parler de soi dans un système répressif avant 1989 et même dans le système plus libéral aujourd'hui ». L'extrait montre les limites du langage en tant qu'instrument d'énonciation de soi et de transmission d'une expérience et de sa mémoire. Mathieu Lericq a également souligné l'originalité d'un dispositif filmique ouvert à plusieurs lectures : « S'agit-il d'un dialogue, d'un témoignage, d'une déclaration ou d'une sorte d'aveu que les homosexuels s'adresseraient à eux-mêmes ? » Les questions soulevées par l'œuvre revêtaient de son point de vue une portée plus large : comment écrire, par l'approche documentaire, une histoire jusqu'à présent tue et comment traiter le rapport entre l'interdit et le non-dit ? Dans *Entre hommes*, le cinéaste a décidé d'apparaître dans la narration en tant que personnage et d'assumer une perspective d'homosexuel sur les homosexuels. « Si, à travers le cinéma, la

personne se voit attribuer les caractéristiques et le statut d'un personnage, il semblerait qu'ici, a conclu Mathieu Lericq, ce soit à travers sa présence en tant que personnage — celle des témoins ou du réalisateur — que la personne acquière un passé et que se dessine l'épaisseur d'un sujet ».

Plusieurs points soulevés dans le cadre de ces deux interventions préfiguraient la troisième prise de parole, celle de Sandrine Revet. Dans l'une comme l'autre en effet, les trajectoires des êtres avaient été façonnées au croisement entre des énoncés médicaux et moraux, policiers et politiques ; le dilemme du cinéaste consistait dès lors à desserrer l'emprise de ces « êtres parlés » pour permettre à des personnes d'advenir, quitte à passer par le truchement d'une fictionnalisation menaçant d'apposer une nouvelle écriture sur des vies en palimpseste. Ce faisant, les deux communications laissaient affleurer le problème du rapport entre auto-identifications et assignations extérieures des personnes/personnages. Elles suggéraient la part de violence symbolique que comporte tout témoignage, y compris lorsqu'il ressort d'une quête de reconnaissance et contribue à accomplir celle-ci. Enfin, ces premières interventions ont esquissé le dessin des enjeux afférents au retour d'enquête. Comment rendre compte des effets de mise en scène des mots et des gestes à ceux qui ont accepté de prendre part à des projets filmiques en devenir ?

Avec l'intervention Sandrine Revet, l'on revenait vers les corps et la mort, non pour aborder une vie qui se sait aller vers la mort (comme dans *Le fils de Saul*), mais pour évoquer le cheminement d'une petite fille appelée à faire deuil afin de pouvoir cheminer vers la vie. Du point de vue de l'interrogation des liens entre personne et personnage, l'une des singularités du casting et de la réalisation de l'œuvre fictionnelle de Jacques Doillon, *Ponette*, résidait dans l'intrication entre registres de fiction et de non-fiction. Avant d'aborder le travail réalisé autour du film, Sandrine Revet a présenté les sillons qui l'avaient conduite à interroger, en diverses capacités, la question des personnes et des personnages : « Pendant presque dix ans, en tant qu'assistante à la mise en scène, j'ai été amenée à faire advenir ce qui était écrit ou résidait parfois seulement au stade d'imagination dans l'esprit du réalisateur — en assemblant des décors, des costumes, des accessoires, des lumières et parfois aussi en choisissant des comédiens, notamment pour des rôles secondaires. Dans cette phase du travail cinématographique, il s'agit de faire exister un personnage. Mais les liens entre personnes et personnages m'intéressent aussi dans ma deuxième

vie, celle d'anthropologue, dans la mesure où la question de la personne a, depuis sa fondation, joué un rôle central dans cette discipline. D'un point de vue théorique, d'abord, puisque l'anthropologie a longtemps discuté la pertinence même de la notion : en certains contextes, les êtres étaient ramenés à une somme de rôles sociaux dans lesquels ils se trouvaient pris, condamnés à demeurer des personnages. L'anthropologie est ensuite confrontée à la question de la personne lors de l'effectuation du terrain, quand des anthropologues rencontrent des acteurs, dont certains sont approchés au plus près et deviennent des interlocuteurs privilégiés avec lesquels des relations personnelles sont nouées. Plus tard, dans le récit ethnographique, ils adviennent parfois comme personnages, parfois aussi comme des figures appelées à représenter, au-delà de leur individualité, des caractéristiques sociales spécifiques ».

Dans le cadre du film de Jacques Doillon, il s'agissait de faire exister le personnage de Ponette, une petite fille qui perd sa mère et n'accepte pas ce décès. D'abord confrontée au monde des adultes qui tentent de lui faire admettre cette réalité, c'est finalement par le biais de sa confrontation avec le monde d'autres enfants qu'elle effectue son propre chemin vers la mort, c'est-à-dire un retour vers la vie. Le dispositif de casting mis en place afin de trouver cette petite fille était complexe. Tous les enfants étaient en âge d'être à la maternelle et comme le sujet traitait d'un thème délicat, Jacques Doillon avait envisagé la possibilité de réaliser un documentaire sur la façon dont les enfants parlaient de la mort : « Nous étions au départ trois jeunes assistantes — à la fin six — qui nous rendions dans des écoles maternelles privées et publiques, prenions contact avec les directeurs et directrices, avec les enseignants, leur expliquions le projet et allions, munies de caméras et d'une mandarine, un petit projecteur très léger, filmer les enfants. On demandait à la classe, sans plus de consigne, de réaliser un dessin sur la mort et nous écoutions les enfants commenter leur dessin en les filmant. Ces commentaires ont ensuite nourri le scénario, qui n'était pas écrit au départ, mais reposait sur une fine trame. En visionnant les cassettes, Jacques Doillon s'imprégnait de la manière de parler d'enfants de quatre ans pour nourrir son écriture d'adulte. Plus de mille cassettes ont été ainsi réalisées. Le casting a duré plusieurs mois et nous a emmenées à travers toute la France dans les écoles maternelles de Paris, Lyon, Strasbourg et Lille. En fin de semaine, nous allions visionner les enregistrements chez le réalisateur. Nous ne disposions pas d'indications supplémentaires, nous filmions un peu à l'aveugle. Un jour, Jacques Doillon nous a dit 'Ponette est

peut-être un garçon'. Nous étions lâchées dans l'inconnu ». Après avoir quitté un temps le casting, Sandrine Revet a assuré le repérage des décors dans la Drôme. C'est au cours de cette période que Ponette a été trouvée en la personne de Victoire Tivisol, une fillette âgée de trois ans et demi lorsqu'elle fut retenue et de quatre ans au début du tournage. Comme on s'en souvient, V. Tivisol devait obtenir le prix d'interprétation féminine au Festival de Venise en 1996.

Les propos de Sandrine Revet éclairent le processus de cristallisation du personnage. Il n'est ici nulle question d'une évidence qui relèverait de la révélation, pas même de la conversion, mais d'un travail inscrit dans un temps, dans une matérialité et des interactions. Cette émergence survient dans le regard des membres de l'équipe filmique comme celui de la personne appelée à endosser un rôle : « J'avoue, poursuit ainsi Sandrine Revet, que lorsque j'ai vu les premières photos et cassettes de Victoire, je n'ai pas eu de révélation du tout. Il était très difficile pour moi de dire immédiatement, 'mais oui, c'est Ponette'. C'est vraiment au fil du temps passé avec elle, du tournage et du travail collectif que les choses se sont incarnées et que la petite fille s'est révélée être non seulement une grande actrice, mais aussi une Ponette formidable - avec cette manière de parler empreinte d'une gravité et d'une profondeur étonnantes pour une petite fille de son âge ». A cette occasion, Sandrine Revet a rappelé que l'art du jeu est aussi (et peut-être avant tout) un art de l'entrée et de la sortie de rôle : « Victoire avait une qualité particulière, une très grande facilité à entrer et sortir de son rôle. A aucun moment, elle n'a cru être Ponette, que lui arrivait à elle ce qui arrivait à Ponette. Elle avait ce talent qu'ont les très grands acteurs de se transformer en personnage pendant le court moment où l'on tourne et de redevenir Victoire dès l'instant où le mot 'coupé' était prononcé ».

Pour conclure, Sandrine Revet est revenue sur le documentaire, *Jouer Ponette*, dû à la réalisatrice canadienne, Jeanne Crépeau (2007, 92 min)<sup>53</sup>. Afin de retracer la genèse du film, l'incarnation du personnage et le travail de direction de Jacques Doillon, l'auteur a mobilisé les archives du cinéaste, celles du casting, mais aussi les rushes du film. L'œuvre documentaire qu'elle a produite est résultée d'un travail situé à la jonction entre fiction et non-fiction, puisque la documentariste a choisi de monter en noir et blanc une partie des rushes, alors même que le film de Jacques Doillon avait été filmé en couleurs. Elle a également incrusté des images de l'écran de contrôle utilisé sur le tournage. « Comme si, en retravaillant les images ainsi, a remarqué Sandrine

<sup>53</sup> Des extraits de *Jouer Ponette* sont visibles à l'adresse : [http://www.boxfilm.ca/boxfilm\\_Jpfr.html](http://www.boxfilm.ca/boxfilm_Jpfr.html)

Revet venant prolonger les discussions de la matinée sur la fabrique de l'authenticité, elle avait cherché à redonner de la réalité au processus fictionnel ».

---

Pour citer cet article : Nadège Ragaru, « De la personne au personnage et vice-versa. Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---



# CONSTATER UNE PRÉSENCE : PERSONNES HORS-NORMES ET PERSONNAGES HOMOSEXUELS DANS LE DOCUMENTAIRE EST-EUROPÉEN DEPUIS 1989

MATHIEU LERICQ  
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ (LESA)

*Quand nous parlons du renforcement de la famille soviétique, nous parlons précisément de la lutte contre les survivances d'une attitude bourgeoise envers le mariage, les femmes et les enfants. Le soi-disant "amour libre" et toute vie sexuelle désordonnée n'ont rien à voir ni avec les principes socialistes, ni avec l'éthique et le comportement d'un citoyen soviétique.*

Maxime Gorki, *Pravda*, 1934

*La sodomie — celle des anciens droits civils ou canonique — était un type d'actes interdits; leur auteur n'en était qu'un sujet juridique. L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité.*

Michel Foucault, *La Volonté de savoir (L'histoire de la sexualité, t.1)*, 1976

*La loi de la RDA garantit globalement les mêmes libertés aux homosexuels qu'à l'Ouest. L'âge légal, par exemple, est aussi de dix-huit ans. Alors toi, tu as eu des problèmes ?*

*Peter K.: Aucun problème, ni au travail, ni dans ma vie privée. Sans jamais m'en être caché, je n'ai jamais déclaré non plus mon homosexualité. Dans mon dernier travail, aux chemins de fer, il y avait beaucoup de gays. C'était connu et toléré. Il serait faux de croire qu'il y a une quelconque répression contre les homos. Non, pas du tout. D'un point de vue officiel, c'est plutôt ignoré, passé sous silence. On n'en parle pas. Des réunions sont parfois organisées sous les auspices de l'Eglise ou bien chez l'un, chez l'autre. C'est tout.*

Didier Heller, *Gai Pied*, n°187, 1985

Si, comme l'énonçait déjà Jean-Luc Nancy dans *La Comparution*, l'enjeu d'inquiétude posé à la mémoire du communisme est moins que ce système politique ait pu exister que l'abandon de toute enquête à son égard pour comprendre son émergence<sup>54</sup>, il semblerait que des mises en récits et en images (littérature, cinéma, journalisme) aient poursuivi — voire, dans certains contextes, inauguré — le travail d'interrogation sur les raisons de son « apparition », plutôt que celui du « pourquoi de l'existence », dans l'ensemble des contextes est-européens depuis 1989. Parmi ces moyens, le cinéma documentaire s'avère particulièrement mobilisé, non seulement pour tenter de construire une histoire quotidienne du communisme est-européen, mais aussi pour comprendre la place de certains groupes sociaux dont ni la sociologie ni l'histoire n'ont encore réussi à rendre compte de la présence. Grâce à la variété de ses approches, le cinéma documentaire permet un déplacement du regard « vers le bas », ou bien de côté, révélant des comportements *a priori* marginaux mais dont la mise à nu au présent permet non seulement de relire les passés communistes dans leur ensemble, mais d'opérer un renversement de perspective revitalisant.

En fait, à ce « pourquoi de l'apparition » du communisme répond un « pourquoi de la répression » de plusieurs minorités de la sphère démocratique, déjà souvent les victimes directes du nazisme pendant la Seconde Guerre mondiale et que les autorités communistes ont continué de traiter comme illégitimes de 1948 à 1989. Parmi elles figurent les homosexuel-le-s. Deux films documentaires témoignent particulièrement des négociations menées aux niveaux personnel et collectif par les populations homosexuelles à l'égard de l'Etat socialiste pour aimer et pour vivre. Il s'agit, premièrement, du documentaire *Les années secrètes (Eltitkolt évek, 2009, 90 min)*, réalisé par la cinéaste hongroise, Mária Takács. Cette thématique est également abordée dans *Entre hommes. Homosexuels en RDA (Unter Männern. Schwul in der DDR, 2012, 91 min)*, un film tourné par les réalisateurs (est-)allemands Markus Stein et Ringo Rösener. D'un côté, les femmes, de l'autre, les hommes. Au milieu, un

---

<sup>54</sup> « Ce qui doit nous indigner, et nous inquiéter, ce n'est pas qu'il ait pu y avoir le "communisme" (sa pensée, sa conception, et aussi le communisme qu'on a dit "réel", avec tous les aspects de sa réalité), mais c'est plutôt que nous puissions aussi facilement renoncer à nous demander pourquoi il y a eu cela. » in : Christian Bailly, Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Paris : Christian Bourgois Ed., 1991 (2007), p.60.

engagement des deux cinéastes conjuguant trajectoire individuelle, visée scientifique et reconnaissance mémorielle. D'emblée, il est à noter que de tels films ne sont toutefois pas envisageables dans tous les contextes est-européens, socialistes et postsocialistes. La Hongrie et l'Allemagne de l'Est, sans doute par leur plus grande proximité culturelle avec l'Europe occidentale, furent les deux contextes où les populations homosexuelles furent les moins réprimées<sup>55</sup>. Cette remarque ne retire néanmoins aucune valeur à la démarche des cinéastes.

Historiquement, alors qu'elle n'était qu'un interdit sexuel pendant le Moyen Âge et à la Renaissance, l'homosexualité fut constituée au début du XIXe siècle à la fois en objet de définition et parallèlement en sujet de disqualification par la psychanalyse naissante. En même temps, le désir homosexuel devint un objet de crispation dans les milieux religieux et politiques; plus précisément, c'est en tant qu'argument politique souvent « excluant » que l'homosexualité est réapparue dans le discours politique, notamment dans la partie orientale de l'Europe. En effet, si la Révolution d'octobre 1917 ouvre *a priori* la voie à une meilleure acceptation des comportements sexuels minoritaires et que des avancées majeures en termes de libéralisation des mœurs et d'égalité entre hommes et femmes sont notables dans les premiers temps bolchéviques<sup>56</sup>, l'arrivée de Joseph Staline au pouvoir réintroduit une répression à trois niveaux : d'ordre juridique d'abord, en condamnant tout acte de sodomie à cinq ans de prison ferme<sup>57</sup>, d'ordre politique ensuite, en usant d'une rhétorique anti-américaine fondée sur l'idée d'une supposée origine occidentale de la «

---

**55** Pour suivre les étapes d'exclusion et d'inclusion de l'homosexualité dans le champ juridique des contextes hongrois, tchécoslovaque et polonais, lire le dossier : Catherine Durand (dir.), « Étoile rouge — L'amour camarade », *Le Gai Pied*, n°349-350, décembre 1988; sur le cas est-allemand, lire : « Du nouveau à l'Est », *Le Gai Pied*, n° 365, avril 1989.

**56** Lev Ovalstein, « Continent glacial », *Le Gai Pied*, n°43, octobre 1982, pp. 6-7.

**57** À partir de 1933, l'article 121 est ajouté au code pénal soviétique. Il concerne expressément l'homosexualité masculine et condamne à cinq ans de prison avec travaux forcés. Il ne mentionne aucunement l'homosexualité féminine. Pour plus d'informations sur l'évolution juridique, voir : Flora Leroy-Forgeot, *Histoire juridique de l'homosexualité en Europe*, Paris : PUF, 1997.

déviance<sup>58</sup> » et, enfin, d'ordre idéologique, en justifiant ces prises de positions politiques par une théorisation de la « famille soviétique ».

Maxime Gorki sera l'auteur de ces justifications, dont la longévité peut surprendre tant le nouvel argumentaire simplificateur à teneur traditionaliste est faible : « Le soi-disant “amour libre” et toute vie sexuelle désordonnée n'ont rien à voir ni avec les principes socialistes, ni avec l'éthique et le comportement d'un citoyen soviétique »<sup>59</sup>. Dans tous les pays où le système communiste est mis en place, cette rhétorique sera utilisée et développée, se dotant bientôt également d'une argumentation où l'évocation des fondements criminels de l'homosexualité rejoindra un discours sur le danger médical. Par conséquent, la disqualification politique présidera à la disqualification sociale, favorisant non seulement une exclusion de principe de l'homosexualité du champ public (sa *sous-exposition*) mais aussi son rejet obsessionnel (sa *surexposition*). Progressivement, c'est moins l'homosexualité en général qui est problématique que l'homosexuel-le en tant que corps spécifique à gérer et à dénoncer.

Il paraît particulièrement intéressant d'amorcer l'analyse de cette exposition problématique de l'homosexuel-le dans les contextes socialistes à l'aune de l'affirmation de Michel Foucault relative au regard posé sur l'homosexualité comme « forme de vie » : « La sodomie — celle des anciens droits civils ou canonique — était un type d'actes interdits; leur auteur n'en était qu'un sujet juridique. L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie »<sup>60</sup>. Si, de « sujet juridique », l'homosexuel est devenu au XIXe siècle un « personnage », c'est donc à travers une caractérisation physique, psychologique et historique. Or, dans les deux films documentaires susmentionnés, l'exposition des *témoins* nous mène vers une interrogation quant au statut des homosexuel-le-s interrogé-e-s : répondaient-ils (elles)

---

**58** Cet argumentaire se trouve repris en sens inversé dans les discours américains, notamment lors de la Chasse aux sorcières au cours des années 1950, les communistes étant à cette période qualifiés de moralement déviants. À noter la phrase du journaliste Arthur Guy Matthews : « Homosexuality is Stalin's atom bomb to destroy America ». (1953) Ces argumentaires ont été récemment mis à jour par l'artiste postsoviétique, Yevgeniy Fiks.

**59** Maxime Gorki, *Pravda*, 25 mars 1934.

**60** Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p.59.

sous le communisme, à travers les récits qu'ils proposent, à la qualification de « personnages » ? Dans quelle mesure étaient-ils (elles) perçu-e-s comme des personnes déviantes, hors normes ou antirévolutionnaires ? Loin d'opposer *personne* et *personnage*, il s'agit de voir comment les deux statuts résonnent ensemble et se nourrissent. À travers ce trouble, il s'agit d'étudier comment le regard porté *sur* les homosexuel-le-s — par l'Etat socialiste, par les individus eux-mêmes, à l'époque et aujourd'hui, et par le cinéma — pose problème pour l'écriture documentaire de l'histoire communiste.

Afin de mieux appréhender le contenu des films, il semble utile de dresser préalablement un court aperçu historique du traitement politique et de la place acquise par les populations homosexuelles revendiquées dans les pays satellites de l'Union soviétique. Alors que dans les années 1950 l'enjeu homosexuel demeure assez invisible dans le champ public de la plupart des pays de la zone<sup>61</sup>, on assiste au cours de la décennie suivante à des avancées importantes dans une poignée de pays. Par exemple, les lois criminalisant l'homosexualité sont abolies en Hongrie (1961) et en Allemagne de l'Est<sup>62</sup> (1968). Néanmoins, cela ne met pas fin à la répression, aux intimidations, au chantage et à la disqualification sociale dont les homosexuel-le-s sont les victimes quotidiennes<sup>63</sup>. Mais l'enjeu de la reconnaissance n'intervient qu'au cours des années 1980, une période pendant laquelle se forme une "homo-socialité" (à travers la création de lieux de rencontres spécifiquement homosexuels) et s'organisent des groupes de pression à dimension associative<sup>64</sup>. La nécessaire

---

**61** Pour aller plus loin sur ce point : Pierre Hahn, « La répression des homosexuels dans d'autres pays », in : « *Sexualités et repressions* » (2), *Partisans*, n°66-67, juillet-octobre 1972, pp.160-169.

**62** Le paragraphe 175 du Code pénal sera aboli en République fédérale allemande l'année suivante.

**63** On retrouve ici la première définition du corps par Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), selon laquelle il est géré par le pouvoir politique (bio-pouvoir) atteignant son intégrité mentale et sa concrétude physique.

**64** La première association homosexuelle est-européenne, *Homeros Lambda*, est créée en Hongrie en 1988.

gestion de l'épidémie du SIDA<sup>65</sup> va paradoxalement maintenir (voire raffermir) le rejet anti-homosexuel tout en attestant de la présence d'homosexuel-le-s dans les sociétés socialistes<sup>66</sup>. Progressivement s'élabore une histoire propre des homosexualités promue par les populations marginalisées elles-mêmes<sup>67</sup>. Dans les faits, les homosexuel-le-s demeurent pendant toute la période socialiste la cible d'une dévalorisation constante prenant des formes plus ou moins violentes ; ces différences de traitement auront une incidence directe sur le renversement de la question homosexuelle après 1989.

### La personne hors-norme ou les réalités répressives

Comment, sous couvert d'une réhabilitation stalinienne de la famille, l'homosexuel-le est-il (elle) politiquement nié-e comme agent d'une forme d'amour, moralement déprécié-e en tant que membre légitime de la société et parallèlement réduit-e à un-e ennemi-e au sein du processus d'abolition des "tendances bourgeoises" (et de l'Occident en général) ? Cette question revient à étudier les récits développés dans les films documentaires par les différentes personnes interrogées. Que nous apprennent-ils des négociations dont ils ont

---

<sup>65</sup> L'argumentaire à caractère hygiéniste reprend de la valeur au moment de la menace de l'arrivée du VIH/SIDA. Il sera à l'origine de programmes politiques très particuliers, comme l'*Akcja Hiacynt (Opération Jacinthe)* menée en 1985-1987 en Pologne, qui avait pour objectif de dresser une liste nominative exhaustive de tous les homosexuel-le-s dans le pays. L'idée était simple : « Protéger les homosexuel-le-s contre eux-mêmes. » Voir Jerzy Kirzyński, « W męskim gronie » (Dans le coin des hommes), *W służbie narodu* (quotidien), 1985.

<sup>66</sup> Dans *La volonté de savoir* (1976), Michel Foucault rend compte de processus similaires relatifs au *corps* en tant qu'il (se) constitue une identité dans un rapport constant au pouvoir et aux normes.

<sup>67</sup> Cela renvoie à la troisième définition du corps, élaborée dans *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi* (1984), qui est étudié en tant qu'il construit un discours sur lui-même. Plus généralement, les emplois de la notion de corps sont d'autant plus intéressants qu'ils combinent trois niveaux de regard ; celui de l'Etat sur les corps dits « anormaux », celui des corps en tant que construction historique et celui des corps comme producteurs de savoir sur soi. L'article nous donne l'occasion de constater dans quelle mesure ces trois dimensions entrent en résonance avec la présence des témoins homosexuels dans le cinéma documentaire.

été les acteurs soumis aux normes, à la loi, aux répressions et aux accusations pendant la période communiste<sup>68</sup> ?

La démarche cognitive dont témoignent les deux films entend manifestement refuser toute hiérarchie en termes de classes sociales, de niveau d'engagement dans le champ politique, mais aussi d'habiletés intellectuelles et de tons. Cette diversité est notamment à l'œuvre dans *Les années secrètes* (*Eltitkolt évek*, Mária Takács, 2009). En effet, de multiples témoignages sont formulés par des femmes très diverses en termes de profession, d'âge, de niveaux social et culturel, d'expérience personnelle, de manières de parler et de s'habiller. Les témoins se présentent d'abord comme une multiplicité ayant pour point commun le fait d'avoir vécu en tant que lesbiennes sous le communisme en Hongrie. On apprend, au fil des récits, la pression que représentait le fait d'être lesbienne aux yeux des autorités, ces femmes étant désignées ou dénoncées comme des « ennemies de classe » ou des agents « contre-révolutionnaires ». Il apparaît qu'être homosexuelle représente une forme extérieure de *fascisme* que les autorités pensent pouvoir extirper de la société. Sous le communisme, l'enjeu affiché par le pouvoir politique est celui de l'ordre social fondé sur la famille au sens traditionnel. Dans une moindre mesure, l'homosexualité est considérée comme une maladie, même si l'argument du « danger pour la jeunesse » se trouve souvent repris. Par conséquent, chacune des femmes interrogées raconte, parfois pour la première fois, sa propre expérience de la répression, donnant au film un caractère polyphonique.

---

<sup>68</sup> Il est important de noter que les films ne donnent pas la parole aux acteurs politiques ayant organisé et géré les politiques (anti-)homosexuelles. Ce sont donc davantage les conséquences bio-politiques sur les individus que l'arsenal bio-politique lui-même qui sont au cœur de la démarche documentaire.



Fig. 1 Photogrammes tirés de *Années secrètes* (2009) / En bas à droite une séquence reprise de *Un autre regard* (1982)

Or la multiplicité de discours ne répond pas seulement à une thématique unique. Ce qui encadre et rend possible cette diversité, c'est la démarche plus ou moins affirmée des cinéastes eux-mêmes. Celle-ci est remarquable plus particulièrement dans *Entre hommes*. En effet, le cinéaste Ringo Rösener n'est pas seulement celui qui pose les questions hors-champ, il assume d'emblée par sa présence à l'écran trois fonctions unificatrices. D'un côté, il se présente comme l'initiateur à la fois héritier personnel d'une généalogie et pourvoyeur d'une écriture collective; il est celui à travers qui le spectateur va suivre l'enquête. D'un autre côté, le cinéaste élabore dans le film une démarche à caractère scientifique qui lui attribue dans l'image et le montage le rôle d'un anthropologue co-construisant le savoir<sup>69</sup>. Enfin, il agit dans l'enquête filmée comme un garant solitaire, engagé et responsable, de la multiplicité discursive, ce qui d'ailleurs par moments réduit les situations de dialogues à des anecdotes marginales. Mais, à l'échelle des deux films, il est intéressant de constater que la dimension active du cinéaste répond à un manque de documentation qu'il avait pu constater et que les films permettent de pallier à plusieurs égards.

<sup>69</sup> Sur le « dialogisme » à l'œuvre dans le processus d'appréhension documentaire d'un témoin, lire : Thierry Roche, « L'Anthropologie visuelle : un modèle dialogique », *Anthropologie et communication, Médiation et Information*, 15, 2001, pp. 111-122.



En plus de cette multiplicité discursive garantie par la démarche généalogique des deux cinéastes, une question corollaire s'avère cruciale, celle de l'anonymat. En effet, vivre en tant qu'homosexuel-le sous le communisme semble nécessiter de s'adonner à une forme d'illégalité, remettant en question l'unicité et l'individualité des sujets en les rendant nécessairement hors-la-loi. Plus précisément, à la répression policière répond un anonymat des personnes impliquées dans les rapports amoureux. Même si l'homosexualité fut décriminalisée respectivement en 1961 en Hongrie et en 1968 en RDA, les témoins présents dans les deux documentaires insistent sur les stratégies qui leur ont permis de trouver leur place d'homosexuel-le à travers de multiples formes de mensonges et de contournement des lois, autant de conséquences de la répression policière. Par exemple, dans *Les années secrètes*, l'une des femmes raconte comment un couple de femmes lesbiennes s'était marié avec un couple d'hommes homosexuels afin de pouvoir vivre dans un même appartement. En plus d'un anonymat contraint, les homosexuel-le-s éprouvent des sentiments (culpabilité, peur d'être surveillé) et expérimentent des états extrêmes qui peuvent limiter leur épanouissement.

En réponse à ces sentiments et ces états, les films documentaires semblent redonner aux témoins un caractère totalisant. En effet, les films permettent de dresser des portraits, c'est-à-dire de mettre à jour la cohérence (ou l'incohérence) de chaque trajectoire et de questionner chaque parcours à l'aune de l'héritage social et culturel et des manières de chacun-e d'élaborer sa propre acceptation. Aussi à travers les films assiste-t-on à des moments où le caractère, par exemple la peur, explique le manque d'engagement militant d'homosexuel-le-s devenu-e-s témoins à la fin d'*Entre hommes* par exemple. Ou bien, au contraire, les films rendent compte de trajectoires où se joue une croyance sans faille dans l'idée que cette vie amoureuse était légitime et qu'en conséquence le combat politique était juste. La multiplicité des discours favorise donc la pluralité des positions de chacun mais également, suivant un montage comparatif, élabore la récupération d'une forme de cohérence propre à chaque destin relaté qui, sous le joug de la répression, avait été préalablement disséminée.

Pour finir sur ce point, disons qu'en nous offrant les nombreux récits de *personnes hors-normes* dotées de caractères bien spécifiques, les films évitent en même temps d'élaborer une histoire vue d'en haut, c'est-à-dire à travers uniquement le témoignage de personnalités (hommes politiques, personnes du monde artistique reconnues médiatiquement). Même l'interview du pasteur

Eduard Stapel dans *Entre hommes* n'aborde pas la vie de cet homme comme un grand militant de la cause homosexuelle en R.D.A.; son récit est effectivement d'abord centré sur ses expériences amoureuses personnelles, sur son cancer, sur la surveillance dont il faisait l'objet (même de la part de ses amants qui se sont révélés être des agents de la *Stasi*) et sur sa position dans la société avant et après 1989. C'est d'abord en tant qu'intermédiaires mémoriels et acteurs personnels de leur récit que les témoins homosexuels participent à l'écriture de l'histoire des marginalités sexuelles sous le communisme est-européen. Plus globalement, chaque film peut être considéré comme un portrait en réseau, une zone diffractée où se dessinent les trajectoires instables de personnes que la criminalisation juridique puis la condamnation sociale ont rendues *hors normes*.

### **Le personnage homosexuel, ou l'épreuve documentaire du témoin**

Au sein de ces portraits en réseaux, si les personnes interrogées tentent de formuler leurs expériences passées souvent douloureuses, c'est qu'elles sont littéralement *prises* à témoin. En effet, un autre type de discours se superpose aux témoignages des personnes interrogées; il s'agit de l'organisation interne, principalement guidée par le montage, à partir duquel on peut lire une prise symptomatique des corps filmés. Sans oublier l'importance du fait que le filmage des corps crée lui aussi une forme de discours. Comment les sujets filmés sont-ils montrés et surtout comment leurs paroles se combinent-elles entre elles ? Comment les personnes interrogées sont-elles affectées par la démarche cinématographique en tant que point de vue lui-même signifiant, et ce processus fait-il nécessairement des témoins des *personnages* ? L'écriture documentaire de l'histoire se fait-elle de manière limpide, ou bien au contraire inclut-elle des formes de violences et de résistances ?

En fait, la *prise* à témoin apparaît quand les personnes filmées sont, souvent malgré elles, sujettes à une certaine réticence à s'exprimer. Bien que dans *Les années secrètes* on assiste à un montage relativement fermé, c'est-à-dire fondé sur une relative aisance de l'expression et sur une circulation classificatrice des récits, les choix de montage dans *Entres hommes* proposent de montrer ce qui déroge à toute aisance de l'expression afin de mieux porter l'attention sur une parole qui résiste. Dès le début du film, on a affaire à une expression blessée, comme si les difficultés à s'exprimer résonnaient avec la plaie de l'auto-répression, la croyance intériorisée d'une illégitimité sociale. Voici les termes du premier entretien du film, mené avec un homme mince aux

cheveux blancs assis maladroitement au milieu d'un salon au style dépassé (dont on n'apprend le nom d'emprunt que dans le générique final), au cours duquel le cinéaste hors-champ assume une forte présence :

Christian Schulz : En fait, je n'avais pas prévu de me révéler, de m'impliquer à ce point dans le film. Parce que... [*Silence.*] Cette partie de ma vie est terminée. À mon âge. Je n'avais pas prévu de faire le moindre changement sur ce point.

Ringo Rösener : Mais maintenant vous êtes impliqué dans le film...

Christian Schulz : [*Silence.*] Eh bien... Peut-être... ça aidera quelqu'un d'autre... de tirer les leçons de mon histoire.

Ringo Rösener : C'est ce que vous souhaitez ?

Christian Schulz : Chacun devrait se poser la question pour lui-même. [*Long silence.*] On a l'air un peu bloqués désormais.

Outre le caractère volontairement un peu comique de cette discussion entrecoupée de nombreux silences, dont le ton est confirmé par l'entretien suivant avec un coiffeur excentrique, se jouent non seulement une difficulté à raconter mais surtout une résistance à l'égard de ce que peut impliquer la participation des personnes dans le film. Les entretiens mettent à jour le dilemme de l'engagement. Christian Schulz « avoue » être conscient que l'histoire qu'il s'apprête à raconter peut acquérir, dans le fait même d'être intégrée au film, le statut d'exemple pour d'autres. En outre, la discussion soulève dès le début la question de la façon dont la forme documentaire, en raison de son caractère ouvert, peut atteindre non seulement l'autre à l'extérieur (le cinéaste présent, les futurs spectateurs) mais aussi l'altérité — non encore assumée — qui se situe à l'intérieur de la personne filmée. La situation documentaire de restitution de la parole oblige, quand l'identité demeure problématique, à dépasser une frontière, à formuler ce qui paraissait innommable. Nous reviendrons plus tard sur la valeur d'une telle obligation. Pour le moment, notons simplement la mise à nu de la parole en tant que symptôme et ses conséquences à l'égard du processus potentiel de transformation pour le sujet induite par le dialogue filmé. Par conséquent, au sein du processus de transformation, c'est le statut de la personne filmée qui s'avère problématique. L'interviewé-e semble passer du statut de personne hors norme au statut de personnage du film, d'un personnage directement identifié comme homosexuel. Mais pourquoi cette transformation pose-t-elle problème à l'écriture documentaire ?

À la difficulté d'expression semble répondre des modalités coercitives de dialogue employées par les pouvoirs religieux et politiques, dont il serait difficile de dessiner ici toutes les formes. À la base de cette impossibilité de se définir comme homosexuel-le se situe l'histoire des dispositifs contraignants d'identification, appelant nécessairement à la condamnation et à la culpabilisation. Aux yeux des autorités, l'homosexualité était un crime, sinon une pratique déviante, qu'il fallait avouer pour en assumer les conséquences (le châtement), avouer pour l'annuler en tant qu'identité possible<sup>70</sup>. Cependant, au regard des documentaires, le problème se situe moins dans la construction historique des dispositifs de contrôle des identités que dans les manières dont les sujets s'approprient la violence induite par ces dispositifs et tentent, dans certaines conditions, de la dépasser. Les dialogues présents dans les deux films, tels qu'ils sont définis par les cinéastes, qui se revendiquent dans leur travail comme homosexuels, s'appuyant sur un caractère volontaire de la démarche, n'appellent pas à clore l'identité ni à la condamner, mais au contraire à la dire, à l'investir pour la dépasser, à la prendre comme cadre pour raconter les négociations passées. Si les personnes filmées sont présentées en personnes, il s'agit par conséquent non pas de les identifier de l'extérieur, mais de leur donner un espace où sont mis à nu leurs récits, leurs trajectoires désirées autant que contraintes<sup>71</sup>. Dans ce sens, c'est comme si le documentaire offrait une seconde chance aux personnes autrefois condamnées, un dispositif où l'être se définit volontairement en tant qu'homosexuel et potentiel exemple, à l'instar de cet homme travesti en icône féminine, traversant à pied un village d'ex-R.D.A., dans la séquence finale du documentaire allemand.

---

**70** Sur ce point, lire le compte-rendu de communication : Leah Shrestinian, « Judith Butler on “Avowing Sexuality” at the English Department’s Foucault Conference », *Broad Recognition*, 12 novembre 2014 : <http://broadrecognition.com/yale-new-haven/judith-butler-on-“avowing-sexuality”-at-the-english-department’s-foucault-conference/>

**71** La mise en récit documentaire de l'histoire homosexuelle a pris d'ailleurs des formes très différentes selon les contextes européens. Il est intéressant de voir dans quelle mesure ces formes se répondent et se distinguent les unes des autres. À titre de comparaison, on peut mentionner l'approche documentaire à la fois intimiste, poétique et ouvertement politique de Lionel Soukaz en France dans les années 1970 et 1980. Parmi les documentaires plus récents qui introduisent une multiplicité de discours, et qui posent le problème de l'absence des archives et de la place de la fiction, voir notamment : *Les Invisibles* [Sébastien Lifshitz, France, 2012]; *Le Cercle* [Der Kreis, Stefan Haupt, Suisse, 2014].



Fig. 2 Photogrammes tirés de *Entre hommes* (2012) / En bas à droite une séquence reprise de *Coming-out* (1989)

### Affirmer une approche ouverte de l'autre, ou assumer les écarts

On peut ainsi comprendre la présence de récits autant comme trajectoires, comme constructions qu'en tant que dissections, introspections ou déconstructions. Si l'expression est parfois un symptôme, l'approche cognitive des documentaires a pour objectif de problématiser l'incomplétude de chaque récit, c'est-à-dire d'en révéler plusieurs niveaux de résistance. Nous avons déjà évoqué les niveaux politique et historique dans la première partie de l'article; il faut désormais étudier les niveaux spatiaux et temporels. Outre l'expression orale des personnes, le dispositif documentaire permet d'aborder les corps dans leurs mouvements, dans leurs migrations concrètes et symboliques. Plus précisément, dépassant le dispositif classique de l'interview statique filmée en intérieur, les cinéastes invitent à des transferts géographiques et démultiplient les déplacements, ce qui parallèlement inscrit le corps dans une exploration réelle. Dans *Les années secrètes*, par exemple, deux femmes sont amenées à retourner à l'emplacement d'une maison, située à la campagne, où elles ont vécu pendant une dizaine d'années lorsqu'elles formaient un couple. Dans *Entre hommes*, le pasteur Eduard Stapel est d'abord vu dans un train entre Berlin et Leipzig; c'est à ce moment-là qu'il raconte sa maladie, mais surtout comment il a

promu la reconnaissance progressive de l'homosexualité comme amour légitime et minorité légitime en R.D.A., à travers des réunions publiques dans les églises de tout le pays. Par conséquent, le dispositif documentaire, par les déplacements qu'il permet, offre l'occasion de faire des personnes filmées des personnages qui construisent un récit mais surtout qui le déconstruisent — qui en révèlent les symptômes, et l'épaisseur — au fil de déplacements signifiants.

Faire de la forme documentaire une zone de construction des récits et une zone d'accueil des symptômes signifie aborder la réalité filmée en affichant d'emblée à la fois la possibilité d'une rencontre — en l'occurrence, entre les cinéastes et les témoins —, mais aussi le constat d'un écart. Historique, politique, social, cet écart s'avère principalement temporel. En effet, les déplacements géographiques rompent et révèlent la distance qui sépare la réalité présente des sujets interrogés de la réalité passée. Ces déplacements, plus précisément, mettent à jour et touchent une limite; celle qui sépare le passé communiste d'un présent démocratique, celle qui retient nécessairement au temps qui passe et aux pertes dont le présent est plein, celle du représentable au cinéma. C'est la raison pour laquelle les deux films accordent une valeur aux ruines, qu'elles soient réelles ou mentales. La maison, devant laquelle les deux femmes des *Années secrètes* sont assises, n'est pas là en tant qu'elle construit une image, mais en tant qu'elle constitue l'image d'une perte. De même pour cette pissotière, devenue l'un des hauts lieux de la rencontre homosexuelle en R.D.A, située à côté de la gare principale de Leipzig, où Eduard Stapel amène Ringo Rösener, qui ne ressemble aujourd'hui qu'à une forteresse délabrée, vide, trouée. Les deux films abordent le passé comme une perte, une perte positive, comme si les films inauguraient un autre temps. Les écarts temporels sont donc assumés, et l'image devient le cadre valorisé d'une perte. En fait, c'est à partir de ces écart et de cette perte que les personnes filmées, même si on peut croire à un moment à leur existence de personnages, semblent infailliblement résister à l'idée d'une transformation complète. Les choix de mise en scène et de montage semblent fonder sur une éthique du regard consistant à trouver les moyens de maintenir leur caractère ouvert de personne, et par là même de ne jamais leur permettre d'être contraint au statut fermé, cloisonné de l'extérieur, de personnage. Aussi le sujet filmé n'est-il jamais un *cas*, ou un *cobaye*, mais plutôt un agent qui constate, au fil des récits et des déplacements, la perte d'une culpabilité avec laquelle il semblait se confondre. Il est devenu la preuve vivante et exemplaire d'une réalité et d'une identité non acquises. Si Christian Schulz est

*obligé* d'assumer son appartenance identitaire à l'image, *pour* l'image, c'est aussi pour projeter le documentaire vers autre chose. Et se dessiner un cadre nouveau, possible, pour l'avenir.

Assumer un écart dans le dialogue, c'est respecter l'autre — la personne, le passé, le futur —, c'est donner une valeur exceptionnelle à la possibilité d'un monde commun. Ces films non seulement assument l'écart avec le passé, mais investissent d'ailleurs totalement un temps présent, ou plutôt la présence spatio-temporelle de l'image. De là peuvent se comprendre les croisements, parfois étonnants, presque anachroniques, qui se créent entre les interviews filmées et les images de type fictionnel. L'inauguration d'un dialogue émergent entre les statuts possibles des sujets filmés se double d'un passage par des références à des films de fiction, réalisés dans les années 1980 dans leur contexte respectif. Dans la deuxième partie des *Années secrètes*, la réalisatrice choisit d'intégrer une séquence du film de Károly Makk, *Un autre regard* (*Egymásra nézve*, 1982). Relatant une histoire d'amour entre deux femmes journalistes, située dans la période postérieure à la répression soviétique du soulèvement de Budapest en 1956, le film est l'un des premiers à aborder ouvertement et directement l'amour lesbien dans les contextes socialistes. Dans son documentaire, Mária Takács décide, à la suite de la déclaration de l'une des femmes interrogées sur la répression policière, d'intégrer un extrait du film qui justement montre les deux personnages faisant arrêter par la police dans un parc. En outre, au tout début de son documentaire, Ringo Rösener se met en scène dans le centre d'archives du Schwules Museum à Berlin regardant l'intrigante scène d'amour du film de Heiner Carow, *Coming out* (1989). La séquence qui suit introduit plein écran d'autres images du film de fiction, créant ainsi un parallélisme évident entre le déplacement à vélo de Ringo Rösener dans le Berlin contemporain et celui du personnage de Philip dans le Berlin de 1989. Ces rapprochements entre documentaire et fiction, ou plutôt l'intégration de la fiction dans le documentaire, sont-ils le signe d'une confusion et d'une manipulation<sup>72</sup> ? Les séquences de fiction viennent-elles légitimement pallier un manque d'archives ?

En fait, les croisements volontaires impulsés par les deux documentaires avec la fiction du passé peuvent être rapprochés de ce que Michel Foucault nomme l'approche généalogique (ou archéologique) du passé. En effet, l'histoire des homosexualités sous le communisme n'étant quasiment pas investi par

---

<sup>72</sup> Sur le problème de la manipulation dans le documentaire, lire : François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2009.

l'histoire officielle, on peut difficilement lui appliquer pas la forme simplificatrice de la linéarité historique<sup>73</sup>. Cependant, on ne peut pas non plus lui appliquer une vision de type benjaminienne, celle des jaillissements ou des irrptions du passé dans le présent. Or, si la généalogie implique de définir des provenances, les extraits de films de fiction apparaissent moins comme "archives" que comme *images premières*, lesquelles peuvent aujourd'hui (du point de vue occidental) paraître comme tout à fait banale mais qui, si l'on se réfère à l'histoire socialiste, sont des actes symboliquement forts et politiquement courageux. À travers cette généalogie d'images, de plus, les écarts sont questionnés pour finalement être marqués; la personne-réalisateur Ringo Rösener rapproche sa trajectoire pour mieux en montrer l'écart avec celle du personnage-acteur Mathias Freihof-Philip. Il s'agit donc moins d'une preuve que d'une référence nécessaire à la définition du point de départ d'une anthropologie de la mémoire homosexuelle. Aussi l'approche généalogique du passé s'approprie-t-elle la fiction comme pour compenser une histoire sans archives. Ces deux documentaires s'affirment à la fois comme la continuation des œuvres fictionnelles que comme agents évidents de leur détournement, et comme point inaugural d'une histoire au présent des homosexualités dans les communismes est-européens.

Face à l'irracontable des blessures, ces deux films documentaires apportent une vision généalogique à la fois ouverte aux récits individuels, même les plus secrets, et aux gestualités passées, même les plus in-montrables. Plus généralement, il semblerait que le constat d'une présence se fasse au prix de la production d'une identité possible à laquelle on donne la forme d'un récit dans le présent, et au prix corollaire de faire advenir une réalité à la marge, que le dilemme entre personnes hors-norme et personnages homosexuels est maintenu au sein du documentaire. Dans ces conditions, et seulement dans

---

**73** Même si une telle approche a été habilement employée par certains historiens pour raconter les mouvements émancipateurs homosexuels et l'évolution de la place des populations homosexuelles dans le contexte occidental, voir : Tamagne Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe (Berlin, Londres, Paris, 1919-1939)*, Paris : Éd. du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2000. La question qui se dissimule derrière l'idée de linéarité historique est celle-ci : que fait-on des archives de la répression (des appareils de surveillance, des tribunaux, etc.)? Ces archives peuvent-elles constituer la base d'une écriture documentaire positive, ou bien leur caractère même d'archives par défaut (hors de tout dialogue, de toute mise en rapport) cloisonne leur signification ? Néanmoins, cette écriture s'inscrit dans le présent et l'accès aux archives liées aux homosexualités sous le communisme étant souvent bloqué, cette interrogation demeure théorique à bien des égards.



celles-là, ces documentaires semblent définir un point de départ inédit à l'approche du « pourquoi de l'apparition » du communisme. Est-ce que l'homosexualité finalement sauvera (ou sauvegardera) la mémoire du communisme des méfaits d'une indifférence et d'une stigmatisation prolongées ? Ce serait là un drôle de retournement de l'histoire.

---

Pour citer cet article : Mathieu Lericq, « Constaté une présence : personnes hors-normes et personnages homosexuels dans le documentaire est-européen depuis 1989 », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

## Filmographie

*Egymásra nézve* [Un autre regard / Another Way], réalisé par Károly Makk, Hongrie, fiction, 1982, 102 min.

*Coming-out*, réalisé par Heiner Carow, RDA, fiction, 1989, 113 min.

*Eltitkolt évek* [Les années secrètes / Secret Years], réalisé par Mária Takács, Hongrie, 2009, 90 min.

*Unter Männern — Schwul in der DDR* [Entre hommes. Les homosexuels en RDA / Among Men, Gays in Eastern Germany], réalisé par Markus Stein, Ringo Rösener, Allemagne, 2012, 91 min.

## Bibliographie

Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, *La comparution*, Paris : Christian Bourgois Ed., 1991.

Éric Fassin, *L'inversion de la question homosexuelle*, Paris : Ed. Amsterdam, 2005.

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard/Tel, 1969 (2008).

Michel Foucault, « Pouvoir et corps », n°2, septembre-octobre 1975, in : *Dits et Ecrits*, tome II, texte n°157.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

Homosexuelle Initiative (HOSI) Wien/Auslandsgruppe, *Rosa Liebe unterm roten Stern. Zur Lage der Lesben und Schwulen in Osteuropa*, 1986.

Flora Leroy-Forgeot, *Histoire juridique de l'homosexualité en Europe*, Paris : PUF, 1997.

Kevin Moss, « The Underground Closet: Political and Sexual Dissidence in Eastern Europe », in: Ellen E. Berry (ed.), *Genders 22: Postcommunism and the Body Politic*, New York : New York University Press, 1995, pp.229-251.

François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2009.

Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe (Berlin, Londres, Paris, 1919-1939)*, Paris : Éd. du Seuil, 2000.

Florence Tamagne, « Histoire des homosexualités en Europe : un état des lieux », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 53-4, octobre-décembre 2006, p.7-31.

Krzysztof Tomasik, *Gejeral. Mniejszości seksualne w PRL-u* [Etre gay en République populaire de Pologne. Les minorités sexuelles en Pologne communiste], Varsovie, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.

Michał Witkowski, *Lubiewo*, Cracovie : Wydawnictwo Korporacja Ha!art, 2005.



CHAPITRE III —  
LES « VOIX MINEURES » DU RÉCIT :  
HISTOIRES D'HISTOIRE

# LA SALLE DE MONTAGE : L'ÉPREUVE DU REGARD ET DE L'OUÏE SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

ANIA SZCZEPANSKA

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE (HICSA)

La quatrième table ronde est consacrée à la salle de montage, l'un des espaces les moins connus du processus de fabrication d'un film. Un lieu d'accouchement, de réanimation, où le film naît et trouve son souffle. Mais la salle de montage est en même temps un lieu d'épreuves douloureuses et de confrontations, tout particulièrement dans le cas du film documentaire où la narration, basée essentiellement sur les hypothèses scénaristiques du réalisateur et un canevas de scènes imaginées, s'invente essentiellement après le tournage. C'est en effet dans la salle de montage que s'opère, pour l'auteur du film, le cheminement vers une forme achevée, un lieu de création, mais aussi de deuil, où des formes cinématographiques fantasmées devront finalement être abandonnées.

Cette table ronde s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur l'élaboration du récit documentaire. Quelles sont les contraintes de l'écriture documentaire de l'histoire au moment où se tissent des matériaux aussi hétérogènes que des archives, des mises en scène et des témoignages ? La spécificité du langage cinématographique se révèle-t-elle dans la salle de montage, au cours de cette épreuve particulière du regard et de l'ouïe ?

Les personnes rassemblées autour de cette table ont été, chacune à leur manière, à l'origine du projet DokEst89. Ruth Zylberman, réalisatrice des *Dissidents, artisans de la liberté* (2008, 100 min) a consacré son film aux dissidences est-européennes : hongroise, polonaise et tchécoslovaque. Paul Rozenberg en a été le producteur. La projection de ce film à l'EHESS en 2009 m'avait permis de prendre conscience d'un principe simple mais essentiel à la compréhension de l'atelier du documentariste : au cinéma, la vérité historique se forge dans un alliage subtil entre la rigueur de la démarche historique et l'épaisseur de l'émotion cinématographique. Sophie Reiter, monteuse de plusieurs documentaires consacrés à l'histoire du communisme (comme ceux des cinéastes russe, Vitali Kanevski, roumain, Alexandru Solomon et allemand, Andreas Voigt) a accompagné de nombreux documentaristes dans cette double épreuve de dissolution et de renaissance que représente l'élaboration d'une forme cinématographique. Autour de cette table également, Anaïs Kien, auteure de plus d'une centaine de documentaires radiophoniques pour l'émission *La*

*fabrique de l'histoire* sur France culture. Elle possède, entre autres talents, celui de faire parler les historiens de sorte que leur parole devienne audible et puisse donner à voir, sans images.

Deux questions sont posées au début de cette discussion : l'expérience du montage est-elle avant tout une expérience de deuil ? Comment procéder pour *faire entendre et faire voir* ?

## **Le deuil des films fantômes**

Ruth Zylberman revient sur la « douleur fantôme » d'un film qui a existé en elle avant que le vrai film n'advienne. Ces films fantômes constituent une « couche de mémoire » qui subsiste tout au long du travail en salle de montage : « Derrière le film il y a toute la trace du tournage, des joies et des déceptions du tournage, qui se confrontent aux émotions éprouvées dans la salle de montage. » L'entretien du dissident Yan Vladislav, tourné juste avant sa mort, constitue l'un de ces fantômes qui a dû disparaître au montage, sans doute parce qu'il aurait pu constituer un film à lui seul et qu'il prenait trop de place dans le portrait de groupe que le film esquisse. L'entretien avec Yan Vladislav, bien que « merveilleux », a donc été « amputé, comme on ampute un bras » car « quand un peintre peint une toile, même si une couleur formidable brille, l'essentiel est toujours la toile. »

Le montage des *Dissidents* a été très long, il a duré plusieurs mois et a nécessité l'intervention de deux monteurs successifs. La première étape a été pour Ruth Zylberman celle du « kouglof » : un « ignoble étouffe chrétien - étouffe juif », plus qu'un ours, un « grizzli », où tous les matériaux ont été assemblés et qui a abouti à un montage de trois heures et demie dans lequel toutes les intuitions initiales du tournage, dont la cinéaste gardait pourtant la mémoire, ne s'éprouvaient plus. Cette première étape a été celle d'un « chaos psychique » où l'auteure du film a éprouvé une « expérience de désintégration ». Confrontée à des lambeaux de paroles et d'images, elle a fait l'expérience d'une perte de contrôle, alors qu'elle était entrée dans la salle de montage avec un sentiment de toute puissance.

En découvrant cette première version, le producteur Paul Rozenberg n'a pas été gêné par cette « forme indigeste ». Lorsqu'un producteur entre en salle de montage, il s'introduit dans le lieu de l'intimité par excellence entre réalisateur et monteur : « On ne débarque pas en salle de montage, on attend d'y être invité ». Homme de la contrainte, le producteur incarne les canons

esthétiques de la production, des diffuseurs et bien sûr les contraintes économiques. Il est le principe de réalité. Alors que les distributeurs et les diffuseurs apportent avec eux l'inquiétude, le producteur ne doit jamais avoir peur car il est celui qui porte « l'intuition du film ».

La monteuse Sophie Reiter rappelle que la première étape d'un montage est de recevoir ces heures de rushes et de classer les images selon leur registre. Alors que Ruth Zylberman parlait d'un sentiment « d'engloutissement dans le matériau », Sophie Reiter souligne l'importance de créer un état de « totale disponibilité par rapport aux possibles du film ». La seconde étape est celle de l'oubli : il faut être capable de tout oublier pour regarder ces images « comme si c'était la première fois », avec les yeux d'un spectateur qui n'a pas assisté au tournage. Voir « ce que disent vraiment les images » et non ce qu'on voudrait leur faire dire. Le montage consiste alors à « dégrossir » un bloc avec l'espoir et le désir de faire coexister « toutes les couches du mille-feuilles ». Dans cette seconde étape, il est essentiel de retrouver les émotions premières que le réalisateur a encore en mémoire. Le rôle du monteur est donc de ne jamais perdre le fil, de garder à l'esprit que les « films fantômes » doivent aussi coïncider avec le film lui-même, même si ce n'est plus tout à fait l'œuvre qu'avait imaginée le cinéaste au départ. Car il n'y a qu'un seul film à réaliser ; tant que demeurent plusieurs possibilités, le film n'existe pas. Il advient au moment où il élimine les autres possibles.

### **L'intelligence de l'entretien**

Dans le cas du documentaire radiophonique, le temps de production est beaucoup plus court qu'au cinéma et à la télévision. Anaïs Kien écrit très peu avant d'enregistrer et après dix ans de travail dans l'émission *la Fabrique de l'Histoire* (France culture), elle ne rédige plus de texte en amont des entretiens. Par contre, elle choisit sciemment son sujet et en garde en tête les enjeux. Le travail de montage n'est donc pas vraiment celui d'un deuil car les formes fantômes ont moins eu le temps de se cristalliser. En revanche, Anaïs Kien a fait l'expérience d'un matériau riche, qui s'est révélé moins intéressant que les rencontres spontanées advenues sur place. A la prison de Perrache à Lyon, elle avait enregistré vingt-cinq entretiens pour un documentaire qui devait durer 55 minutes avec des spécialistes de la prison, des historiens et des sociologues. La rencontre avec les anciens détenus qui avaient passé la majorité de leur longue peine dans cette prison a été décisive. Avec leur parole, on quittait l'histoire, les

politiques administratives et Michel Foucault, pour découvrir l'univers carcéral. C'est ici que l'on entendait quelque chose : « Quand on crée un documentaire sonore, on ne souffre pas du manque d'images, mais il faut créer de la visualité : il faut aller chercher dans la galerie iconographique de chacun (souvenirs, débris culturels émotifs ou mémoriels) pour créer une image mentale. » La question de l'écoute est liée à l'incarnation : en posant des questions, il faut chercher à solliciter une « fable » qui incarne l'épaisseur du sujet.

Il est plus difficile d'écouter quelqu'un que l'on ne voit pas. Cette écoute se crée indépendamment de l'intelligence de la personne qui prend la parole et de sa maîtrise de la langue. C'est quelque chose qui est difficile à définir et concerne « le lien à l'autre ». Pour entendre ce que la personne a à nous dire, Anaïs Kien reformule sans cesse ses questions car « la forme de la question conditionne la forme de la réponse ». Il y a des questions plus efficaces que d'autres. Pour faire raconter un événement, il ne suffit pas de demander : « Racontez-moi ce que vous avez vécu ». Les questions se doivent d'être précises et susciter le récit : « Comment a commencé votre journée ? Quel était votre objectif de la journée ? Comment étiez-vous habillé ? » Le montage commence donc avec la mise en présence de la personne interrogée dans un lieu ; il commence donc au moment de l'entretien.

Paul Rozenberg souligne que Ruth Zylberman a « l'intelligence de l'entretien », elle sait allier « l'information, l'émotion et le choix cinématographique ». Pour les *Dissidents*, elle s'était bien sûr documentée sur une histoire et une zone géographique peu connus des spectateurs français même lettrés. Mais elle a surtout réussi à créer un lien de connivence avec les anciens dissidents qui leur a permis de formuler à la fois l'émotion et l'analyse de ce qu'ils avaient vécu ; le but était de retracer l'itinéraire qui les avaient amenés à entrer en dissidence.

L'aspect le plus difficile à aborder est celui de salle de montage comme lieu de conflits. Dans le cas du documentaire radiophonique, la situation semble plus simple : le producteur ne passe pas en salle de montage. La responsabilité repose donc sur l'alliance entre le réalisateur et le monteur. Anaïs Kien précise qu'en cinq semaines de production (le temps de travail habituel pour un documentaire de 55 minutes), « on n'a pas le temps de douter très longtemps ». Selon elle, les rapports de force se renégocient à chaque couple réalisateur/monteur. Dans un documentaire audiovisuel, les rapports de force qui se nouent en salle de montage, sont nécessaires et inévitables, même si Sophie Reiter souligne que le monteur doit avoir l'intuition du moment précis où le réalisateur

sera capable d'entendre ses suggestions. Lorsqu'une tierce personne arrive, elle apporte souvent « de l'air dans un lieu très confiné ».

Le travail du montage, s'il est un travail de deuil, rend possible la naissance d'une forme, qui naît lorsque le film se met à dicter ses lois, qu'il garde la mémoire de tous les « films fantômes » tout en traçant laborieusement les contours du seul film possible.

---

Pour citer cet article : Ania Szczepanska, « La salle de montage : l'épreuve du regard et de l'ouïe. Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---



# LA RESTITUTION : SE (RE)TROUVER DANS UN FILM ? SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

JÉRÔME BAZIN

UNIVERSITÉ CRÉTEIL VAL DE MARNE (CRHEC)

Ce panel est consacré à une phase tardive de la vie d'un film, à savoir la restitution du documentaire aux enquêtés. Comment les personnes filmées se voient-elles et comment parlent-elles de l'image qui est donnée d'elles ? Jean-Paul Colleyn, anthropologue à l'EHESS et cinéaste, Jacek Petrycki, chef opérateur polonais, ont accepté d'en discuter dans le cadre de cette table ronde.

Lors du tournage, se nouent entre documentariste et protagoniste un rapport, parfois une connivence ou même une relation d'intelligence. Or de nombreux protagonistes estiment par la suite que le film ne leur rend pas justice ou, pire, que leur confiance a été trahie. Ne disposant pas toujours d'une vision globale du projet filmique, ils ne sont pas non plus présents dans la salle de montage et ne suivent pas l'élaboration finale du documentaire. L'œuvre peut dès lors être vécue par les enquêtés comme faisant violence à leur parole. Ces derniers pourraient par ailleurs souhaiter être consultés avant sa diffusion (de telles aspirations sont apparues ces dernières décennies, qui ont pu affecter l'encadrement juridique et le métier de documentariste). Le réalisateur coupe, monte, met en parallèle, rapproche et distingue ; il conduit le propos dans une direction qui peut être différente de celle imaginée par les protagonistes. Le cinéaste peut parfois même établir une connivence roublarde dans le but d'obtenir des propos incriminants, comme le réalisateur américain, Errol Morris, l'a fait dans son enquête sur le rôle de Robert McNamara, ministre américain de la Défense pendant la guerre du Vietnam, pour le film *The Fog of War* (2003, 107 min).

Dans quelle mesure les films « malmènent-ils » les paroles qu'ils sollicitent ? Tous les créateurs — qu'ils soient cinéastes ou universitaires — connaissent cette expérience dès l'instant où il leur faut travailler à partir d'un matériau collecté. Le sociologue en est familier, tout comme l'historien. Ecrire, filmer engagent un acte de déplacement, parfois même de déformation dans des limites définies par l'auteur. Il s'agit de « faire parler » le matériau, quitte à le violenter. Pour analyser sa pratique, l'historien américain Michael Frisch, un des fondateurs de l'histoire orale, parlait en 1990 d'« autorité partagée » (*shared authority*) entre

l'historien et ses enquêtés<sup>74</sup>. Il faut bien entendre les deux sens du mot autorité : ce qui permet de faire prévaloir un point de vue sur un autre et ce qui constitue une personne en auteur. Le panel est consacré à ce partage de l'autorité cinématographique et à son évolution entre la formulation du projet et l'achèvement du film.

Jean-Paul Colleyn, anthropologue à l'EHESS, réalisateur de films documentaires et programmateur à la télévision belge et française, a été régulièrement confronté à ces questions. Il estime que le droit et la multiplication des règlements ne sont pas d'une grande utilité pour traiter ces enjeux, qui sont plutôt affaire de négociations permanentes. Il est par ailleurs rare que les personnes-personnages se retournent contre le réalisateur ou les producteurs du film ; il leur est en outre difficile de faire interdire des œuvres. Dans son intervention, Jean-Paul Colleyn est revenu sur un cas particulier, celui des chercheurs convoqués comme experts, à savoir d'individus supposés se réclamer d'une autorité du savoir et non du vécu. Il a évoqué plusieurs instances d'incompréhension et de méprise entre chercheurs et cinéastes.

Les universitaires, heureux d'être sollicités et de pouvoir partager leur savoir avec un public excédant leur communauté scientifique, sont souvent désenchantés face à ce qu'ils estiment être une simplification de leur propos ; cette désillusion les conduit parfois jusqu'à demander le retrait de tout ou partie des entretiens qu'ils ont accordés. Ils se plaignent que des extraits de phrases soient isolés de leur contexte, juxtaposés à d'autres interventions qui en altèreraient le sens. Ils regrettent de ne pouvoir choisir le lieu ou la manière dont ils sont filmés (souvent dans des bibliothèques et des laboratoires, appelés à accréditer l'autorité du sachant). Ils peuvent avoir le sentiment de servir de simple caution scientifique.

De leur côté, les cinéastes peuvent être gênés par la méconnaissance, parmi les chercheurs, des règles et contraintes relatives à la présence d'un micro et d'une caméra. Les documentaristes ne prisent guère les hésitations, les digressions et préfèrent que les énoncés ne semblent pas émaner directement d'une question. Jean-Paul Colleyn rappelle que le cinéaste est libre de façonner, à sa convenance, le propos de ses enquêtés. Un film n'est pas le fruit d'un partage démocratique, mais l'œuvre d'un réalisateur qui garde le *final cut*. La question essentielle est celle de la simplification. Paradoxe est l'exigence fréquente d'énoncés dits simples, alors même qu'une des qualités premières des

---

<sup>74</sup> Michael Frisch, *A Shared Authority, Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York : State University of New York Press, 1990.

documentaires pourrait être de tendre vers ces « thick descriptions » que l'anthropologue Clifford Geertz appelait de ses vœux. Le public actuel a appris, en regardant certaines des séries télévisuelles récentes, à suivre des intrigues complexes. Discours scientifiques, documentaires, films de fiction et séries ne produisent pas les mêmes ordres de complexité ; pour autant, la simplicité ne saurait être le seul horizon du documentaire.

Jacek Petrycki, chef opérateur et réalisateur polonais, est notamment l'auteur de *Mon journal clandestin* (*Moje zapiski z podziemia*, 34 min), film monté en 2010 à partir d'images tournées auprès des membres de *Solidarność* dans les mois qui suivirent l'interdiction du syndicat indépendant et l'instauration de la loi martiale par Jaruzelski en décembre 1981. La question de la confiance a donc été primordiale dans l'élaboration de ce film qui montre des personnes vivant cachées, ainsi que leurs actions clandestines (impression et distribution de tracts, accrochage de banderoles, etc.).

Dans son intervention, Jacek Petrycki a rappelé l'objectif de la majorité des cinéastes polonais des années 1970-1980 : montrer les maux du système communiste à travers des expériences individuelles. A une époque où les propos et images pouvaient être utilisés contre leur auteur, il insiste sur les précautions prises par les documentaristes. Le film ne devait pas faire mal pour reprendre le titre de l'œuvre de Marcel Łoziński, *Pour que ça ne fasse pas mal* (*Żeby nie bolało*, 47 min). Ce film de 1998 part à la rencontre de la protagoniste d'un documentaire de 1978, *La visite* (*Wizyta*, 15 min). *La visite* relatait l'installation d'une intellectuelle polonaise en milieu rural et ses difficultés d'insertion dans la communauté locale. A rebours de l'image offerte par les pouvoirs publics de cette figure promue comme exemplaire, il donnait à voir des rapports de méfiance, d'incompréhension et de désillusion. Jacek Petrycki rappelle d'ailleurs l'habitude qu'avaient ses collègues de projeter leurs films à des connaissances et à des personnes ayant participé au tournage avant de les présenter aux commissions délivrant les visas d'exploitation.

Le cas du film de Krzysztof Kieślowski, *Du point de vue d'un gardien de nuit* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 17 min) de 1979 est instructif. Le documentaire montre un homme odieux, qui applique les règlements à la lettre et n'hésite pas à avoir recours à la délation (il se déclare également en faveur de l'exécution capitale en public, garante de la paix dans une nation). Kieślowski décida de ne pas diffuser son film, déclarant que ce n'était pas par égard pour cet homme (d'ailleurs satisfait de se voir en représentant de l'ordre), mais pour

les enfants présents à l'écran. Les négociations sur la restitution des images peuvent également être menées dans la conscience du cinéaste.

Jacek Petrycki a évoqué un autre documentaire tourné pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine en 1994, afin de montrer le caractère labile de la confiance au moment même du tournage. Une séquence était consacrée à un enterrement de soldats serbes morts au combat. Les documentaristes avaient demandé et obtenu l'autorisation de filmer ces funérailles chargées d'émotions. Mais, au cours du repas qui a suivi les funérailles, la colère est montée et s'est retournée contre l'équipe de tournage. La confiance, d'abord prêtée, s'est soudainement évaporée et convertie en agressivité, si bien que l'équipe a dû fuir sous la menace de balles. Une fois le film terminé et diffusé, Serbes et Bosniaques l'ont dénoncé, ce qui constitue peut-être un indice de sa pertinence. N'est-il pas parfois vertueux que les protagonistes ne se retrouvent pas dans un film ?

La discussion qui a suivi a porté sur quatre points. Premièrement, la perception du film par les protagonistes n'est ni unique, ni immuable. Par exemple, lorsque Frederick Wiseman a présenté son documentaire *Titicut Follies* (1967, 84 min) au personnel de l'hôpital psychiatrique du Massachusetts qu'il avait filmé, ces derniers ont d'abord considéré que le film reflétait fidèlement leur vie professionnelle. Puis, dans un second temps, quand les médias ont présenté le film comme un brûlot contre l'inhumanité du monde psychiatrique, le regard du personnel a changé et il s'est considéré attaqué. De façon similaire, lorsque William Karel a montré *Le Journal commence à 20h* (1999, 52 min) à la rédaction du journal télévisé dont il avait suivi le travail, ses membres se sont amusés de voir leurs travers ainsi croqués. Mais quand le film a été diffusé et présenté comme une satire de l'incompétence journalistique, ils se sont sentis offensés et ont porté plainte.

Une deuxième série d'interventions a porté sur la question de la dignité prêtée par un film à un protagoniste. *Collision frontale (Zderzenie czolowe, 10 min)* est un documentaire tourné par Marcel Łoziński en 1975 et consacré à un conducteur de train qui, peu avant de partir à la retraite, a provoqué une collision et perdu le droit à une cérémonie de départ. Le documentaire redonnait une dignité à ce travailleur déchu. D'une part, en montrant la dureté des conditions de travail, à l'origine de l'erreur professionnelle et de la collision ; d'autre part, et de façon plus originale, en mettant en scène un faux départ à la retraite. L'épisode était ambivalent, parce que factice et parce qu'il révélait l'adhésion du travailleur à un rituel socialiste, la quête d'une dignité proclamée, souvent bafouée dans le

socialisme d'Etat. Le cinéma accorde une reconnaissance et fait alors œuvre de réparation. Dans *Premier amour* (*Pierwsza miłość*, 1952), Kieślowski filme en 1974 un couple de jeunes gens de 17 ans, la grossesse de la jeune fille, leurs combats permanents contre leurs proches et contre l'administration. Après avoir filmé l'accouchement et l'explosion de joie des adolescents, Kieślowski hésite à inclure ces scènes dans le film dans la mesure où elles peuvent paraître intrusives. Il décide finalement de les garder car le sujet véritable du film est l'opposition entre l'émotion intense du couple et l'indifférence des infirmiers, contraste qui met en valeur la pugnacité et la dignité des adolescents.

La troisième interrogation concernait la rémunération éventuelle des enquêtés. À la question de savoir comment le caractère marchand est susceptible d'affecter la relation cinématographique, la réponse a été qu'en règle générale les documentaristes ne payent pas leurs personnes-personnages. Le but est de ne pas influencer la performance devant la caméra. En revanche, différentes formes de rétribution, matérielles et symboliques, peuvent être proposées une fois le film achevé. Deux exceptions ont été mentionnées : d'une part, l'exigence par l'ancien ministre britannique des Affaires étrangères, Anthony Eden, de recevoir une rétribution financière pour sa participation au documentaire de Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié - Chronique d'une ville française sous l'occupation* (1971, 251 min) ; d'autre part, la fréquence de l'usage de rémunérations dans les films ethnographiques britanniques et américains. Le sens d'un rituel peut être profondément modifié si les participants l'envisagent comme une performance offerte à leur commanditaire.

Enfin, la discussion est revenue sur les moments où un protagoniste hésite à parler, reste silencieux, ou dit qu'il ne voit pas l'intérêt de s'exprimer. Que ces fragments soient gardés ou non, ils soulèvent maintes questions : comment interpréter ces réticences ? Elles révèlent parfois une difficulté à exprimer une expérience douloureuse ou traumatique, un désir de ne pas partager certaines informations. On peut également entendre les affirmations d'enquêtés déclarant n'avoir rien à dire. Quand Alan Berliner, le réalisateur de *Nobody's business* (1996, 60 min), interroge son père sur sa vie et que ce dernier déclare obstinément qu'il n'a rien à en dire, comment comprendre cette opiniâtreté ?

Plus généralement, la violence du documentaire n'est-elle pas à rechercher dans cette manière d'obliger chacun à se constituer en personnage et à faire récit de sa vie ? La situation de l'entretien filmé peut être replacée dans une histoire de l'invitation contrainte à parler. Celle-ci repose sur des postulats relatifs à l'existence d'une intériorité individuelle et au rôle prétendument

libérateur de la parole. De cette longue histoire du devoir de retour sur soi et d'expression de l'intériorité, les régimes communistes ont d'ailleurs été les héritiers les plus appliqués ; ils ont certainement été les dictatures qui ont le plus obligé leurs citoyens à se raconter.

Certes, il ne faudrait pas exagérer la violence de la relation cinématographique. Le contrat peut être rompu, le protagoniste a toujours la liberté d'arrêter l'entretien. De plus, si une violence symbolique peut initialement exister, l'entretien n'est fructueux qu'à la condition que la relation évolue. Par ailleurs, les documentaires ne recueillent pas seulement la parole ; ils peuvent aussi saisir les gestes et les pratiques. Ils peuvent travailler la délimitation entre le dit et le non-dit. Le « bon personnage » n'est pas nécessairement le plus bavard.

---

Pour citer cet article : Jérôme Bazin, « La restitution : se (re)trouver dans un film ? Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

## SE RETROUVER DANS UN FILM

JEAN-PAUL COLLEYN  
EHSS

En un premier temps, je m'intéresserai au rôle des experts et des conseillers scientifiques dans les films documentaires. Généralement, lorsqu'un chercheur se voit proposer d'intervenir comme expert, conseiller ou consultant, il accueille la proposition favorablement. Il y voit une occasion de diffuser et de valoriser ses recherches vers un public plus large que le petit cénacle de spécialistes. De plus, l'effort de vulgarisation le pousse à modéliser son savoir. Il arrive même qu'un film influence la pratique scientifique en raison d'un succès médiatique même relatif. Je pense par exemple à la série *Corpus Christi* de Jérôme Prieur et Gérard Mordillat, qui traite de l'historicité du Christ. Ils ont osé un parcours transversal audacieux qu'aucun chercheur isolé n'avait tenté auparavant. Plus souvent qu'une littérature scientifique hyperspécialisée et donc éparpillée, les films invitent faire la synthèse et à trancher dans un débat scientifique.

Si des historiens, des sociologues ou des anthropologues collaborent volontiers à la production de documentaires, les choix successifs imposés par la production et/ou par le réalisateur les amènent souvent à s'interroger sur leur véritable utilité ou sur le respect de leur intégrité professionnelle. Lorsqu'un scientifique est directement interviewé dans un film, il est déjà dérouté par le fait qu'il ne choisit pas les questions. Il n'est pas rare de voir un chercheur s'efforcer d'amener le cinéaste à reformuler ses interrogations, ce qui introduit un certain flottement dans l'entretien. Parfois, chercheurs et journalistes font jeu inégal devant la caméra. L'historienne Colette Beaune, qui a été interrogée sur la vie de Jeanne d'Arc en même temps que certains de ses collègues, raconte par exemple :

*Il y a un côté comique dans cette affaire. Nous avons servi de cautions intellectuelles, indispensables mais négligeables, tous alignés dans l'obscurité verdâtre de notre chère bibliothèque, savants presque desséchés au milieu de nos livres, cherchant à nuancer nos propos, tandis que le journaliste, M. Gay, était filmé cheveux au vent sur fond de vallée mosane, déclinant à tout va des affirmations qui ne sont en fait que des hypothèses.<sup>75</sup>*

---

<sup>75</sup> Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, Vérités et légendes*, Paris : Perrin, 240 p.

L'agenda des professionnels des médias exerce une pression formidable sur les énoncés. L'impératif catégorique du « métier » consiste à faciliter la communication à tout prix ; comme si, dès qu'il était question d'un large public, il fallait nécessairement renoncer aux nuances et « servir » aux spectateurs des « vérités » simples. Le problème est que dans maints domaines une vérité toute simple n'en est plus une.

L'historien Christian Delage rapporte que le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale (CHGM) fut consulté au moment de la rédaction du synopsis de *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1956, 32 min), mais les historiens du Comité, écartés du montage final, furent très frustrés par cette relégation<sup>76</sup>. Rien ne garantit au spécialiste que des collisions d'images et de mots qui outrepassent sa pensée ne seront pas adoptées. Rien ne garantit à l'historien du Rwanda que ne seront pas accolées à quelques phrases extraites d'une interview des images voyeuristes de violence génocidaire, voire qu'elles n'y seront pas associées plus étroitement encore par l'utilisation de propos en voix « off ». C'est pourquoi je pense qu'il est éminemment souhaitable que les chercheurs possèdent une certaine culture audiovisuelle afin, notamment, de préciser au préalable ce qu'ils ne sont pas prêts à accepter.

D'une manière générale, la personne interviewée par un documentariste n'a pas grand chose à dire quant au montage, final ou pas : Où et comment l'intervention sera-t-elle coupée ? Comment deux propos séparés par une argumentation seront-ils, le cas échéant, rapprochés ? Tel est le genre de questions qui peuvent légitimement être posées. Le « haché menu » des énoncés, qui caractérise moult films documentaires, aussi bien dans l'exploitation d'archives que celle des entretiens, soulève des enjeux de fond ignorés par la plupart des spectateurs. On sait pourtant que la signification des énoncés dépend du contexte. Il n'est pas indifférent de déplacer des énoncés recueillis lors d'un entretien (l'essence du montage réside ici), car c'est leur place au sein d'une séquence qui en détermine l'interprétation. Il est clair que si l'on attribue à Michel Rocard la phrase « La France ne peut accueillir toute la misère du monde » ou « La France ne peut accueillir toute la misère du monde, mais elle doit en prendre sa part », on lui donne un sens complètement différent.

Pour un documentariste, il est de pratique courante d'inverser les paragraphes d'un entretien afin d'améliorer la compréhension, d'ôter ce qui peut faire bruit dans la communication ou de supprimer les digressions. Un film

---

<sup>76</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 2004.



allège le réel, le rend plus direct, simplifie le récit, mais, ce faisant, il retire incontestablement à l'entretien une partie de sa signification et de son ancrage social.

Un interviewé dont les hésitations sont supprimées au montage peut s'estimer satisfait d'être ainsi « nettoyé » et « amélioré », mais, que se passe-t-il si, précisément, l'enquêté tient à ses hésitations ? Il peut se sentir gêné d'apparaître comme péremptoire, en raison de la disparition des précautions oratoires auxquelles ces silences, ces ralentis, ces éventuelles redondances correspondaient. Telle est la raison pour lesquelles les chercheurs familiers des médias s'évertuent à rendre la coupe plus difficile. Cependant, leur triomphe est souvent illusoire. Ils peuvent avoir l'impression d'avoir réussi à dire ce qu'ils avaient à dire, mais il n'est pas certain que leur volubilité stratégique soit une bonne tactique médiatique. Comme en attestent les campagnes électorales.

Par ailleurs, l'universitaire n'est que rarement consulté sur le cadrage opéré par la caméra. Les pêcheurs tanzaniens du *Cauchemar de Darwin* (*Darwin's Nightmare*, Hubert Sauper, 2003, 110 min) n'ont pas demandé à être filmés en gros plans dans une lumière gris-verdâtre qui rappelle les films d'horreur. Si une secrétaire de Pôle emploi est filmée avec un éclairage qui vient d'en haut afin de souligner ses cernes sous les yeux, elle peut ne pas s'en réjouir, même si le réalisateur avait la louable intention de montrer le caractère éprouvant de son travail. Si je suis anthropologue et que l'on me filme de très loin, je ne serai pas forcément satisfait, moi qui me suis toujours efforcé d'être le plus proche possible des gens sur le terrain, d'incarner « le regard éloigné » rendu célèbre par Claude Lévi-Strauss. L'homme politique qui passe à la télévision est soigneusement maquillé pour paraître plus jeune que son âge. En revanche, lorsque l'on fait intervenir un vieux savant dans un film, on ne lui épargne aucune ride : il faut qu'il ait blanchi sous le harnais.

La vérité factuelle n'est jamais narrativement très efficace : pour avoir une bonne histoire à raconter — et ce n'est pas propre au film — il faut souvent simplifier de manière à paraître parfaitement cohérent et séduisant. Il est toujours risqué de proposer une histoire trop complexe, plurielle, ambiguë, « épaisse » au sens de la description dense chère à Clifford Geertz. On se souvient que Platon condamnait les poètes qu'il accusait de distorsions à des fins esthétiques, mais dans un documentaire dit « de création », le réalisateur s'accorde le droit de servir avec talent son propre point de vue, fût-ce au prix d'une détérioration de ses relations avec les personnages, qui ne se retrouvent pas forcément dans le film. Il est convenu d'entendre dans les salles de montage

des remarques telles que « on ne fait pas une thèse de doctorat ! » émises par un réalisateur, un monteur, un producteur ou un diffuseur. Il existe en outre des documentaires racoleurs qui exploitent les idées reçues, supposant que le public préférera la confirmation de ses préjugés à l'engagement d'une réflexion critique. Un documentariste peut céder à la tentation d'en dire trop, ou pas assez, lorsqu'il dispose d'un matériau juste assez riche pour sous-entendre (en émettant des hypothèses), insuffisant pour démontrer.

Sur le terrain, réalisateur et chercheur peuvent travailler en bonne entente, mais fréquentes sont les divergences au montage. Comme il s'agit de réaliser un film, ce sont souvent le réalisateur et son monteur qui prennent le pouvoir. Dans *Chroniques d'un été* (1961, 86 min), on sait que Jean Rouch prit en main le montage, mais son ami sociologue Edgar Morin avait en tête un autre film plus proche de l'enquête sociologique et sans doute plus dense sur le plan discursif. Le cinéaste se préoccupe d'image, de cadre, de rythme, d'affects et de destinataires qui sont des spectateurs, non des lecteurs.

L'idéal est qu'une véritable équipe soit constituée et que les personnages, experts ou non, se « retrouvent » dans le film achevé. C'est souvent une communauté de vue ou une sympathie qui crée la connivence entre le réalisateur et les personnes filmées. Dans son film *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000, 82 min) par exemple, sans donner l'air d'aborder des questions politiques, Agnès Varda a su communiquer la sympathie qu'elle éprouvait pour les victimes d'un système économique impitoyable. Mais il serait aisé d'énumérer les films dans lesquels les personnages se sont sentis piégés ou trahis.

Il faut toutefois se méfier de toute contractualisation excessive. Si l'échange de paroles devenait contractuel – avec sanction en cas de non respect de règles établies — la spontanéité, qui est une dimension essentielle des interactions sociales — en serait vivement affectée. Dans les pays anglo-saxons, les chercheurs en sciences sociales sont de plus en plus souvent soumis à des codes éthiques énoncés par des *Institutional Review Boards*. Ces codes définissent la manière de se conduire envers les « sujets » étudiés. Calqués sur un modèle défini dans le monde biomédical, ces codes édictent des normes appliquées à des « sujets humains de la recherche » à la manière des pratiques observées dans l'expérimentation de nouvelles molécules<sup>77</sup>. La situation en France n'a pas encore atteint ce degré de formalisation normative et juridique, mais une évolution similaire est en train d'affecter le droit à l'image, faisant

---

<sup>77</sup> David A. Kirby, « Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice ». *Social Studies of Science*, Vol. 33, No. 2 (April), 2003. pp. 231-268.

peser une menace sur la recherche et la liberté d'expression. Toutefois, s'y opposer ne dispense pas de l'obligation d'interroger la nature de nos pratiques de documentaristes.

Le documentaire a plus de comptes à rendre à ses personnages que le cinéma de fiction, mais il est néanmoins toujours une oeuvre « de création » : un casting documentaire est réalisé et la direction d'acteurs, si elle est plus discrète que dans la fiction, n'en est pas moins réelle. Solliciter une personne pour la filmer en lui demandant « d'être elle-même », c'est lui demander un effort au moins aussi grand que celui que l'on exige d'un acteur appelé à dire un texte qu'il n'a pas écrit.

La question de l'adhésion de l'acteur documentaire à son rôle est délicate parce que dans le monde de l'information — puisque l'information est au cœur du projet documentaire — le consensus n'est pas nécessairement l'objectif visé. Les enquêtes et analyses, qu'elles soient le fait d'anthropologues, de documentaristes ou de journalistes, correspondent rarement au message que veulent transmettre les « enquêtés », si toutefois ils veulent en transmettre un. Toutes les caméras ne sont pas des « caméras de bienveillance », pour reprendre une expression de Nicolas Philibert<sup>78</sup>. Nombreux sont les documentaires qui constituent des dénonciations. En effet, si le réalisateur fait de son ennemi un personnage intéressant, il court le risque de créer une sympathie par familiarité ; il collabore avec lui par le partage d'un temps et d'un espace<sup>79</sup>. Maints films attaquent les personnages dont ils traitent. On peut évoquer ici *The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (Errol Morris, 2003, 47 min) ou plus récemment *The Unknown Known* du même réalisateur (2013, 104 min), un documentaire consacré à l'ancien secrétaire d'Etat américain à la Défense, Donald Rumsfeld, un des responsables de l'invasion de l'Irak. En France, on peut citer la comédie documentaire décapante de Jean-Luc Léon, *Le Marchand, l'artiste et le collectionneur* (1996, 70 min). Dans les films critiques ou satiriques, tout l'art du réalisateur consiste à prendre la personne à son propre piège ; on doute qu'elle apprécie le résultat final.

On se demande parfois ce qui incite les gens à accepter de se voir « arranger le portrait » dans un documentaire, qu'il s'agisse de gens du commun comme dans l'émission *Strip tease*, de bourgeois déchus comme dans *Grey Gardens* (Albert et David Maysles, 1975) ou de vieux routiers de la politique comme

---

<sup>78</sup> Master class du 17 février 2015 à la Cinémathèque Ledoux, à Bruxelles.

<sup>79</sup> Voir *Images Documentaires*, n°23, 4e trimestre 1995, « Filmer l'ennemi ? »

McNamara. Il y va du savoir faire du réalisateur — la plupart des documentaristes sont d’habiles séducteurs — mais aussi du narcissisme, parfaitement compréhensible, de tout un chacun : il est difficile de résister à quelqu’un qui s’intéresse dans le menu détail votre identité profonde et à ce que vous faites.

La responsabilité du cinéaste est particulièrement engagée lorsqu’il réalise un film biographique, qu’il s’agisse, d’ailleurs, de personnes vivantes ou de personnes disparues. Le réalisateur prend des décisions techniques, philosophiques et esthétiques qui peuvent amener le public à trouver un personnage sympathique, voire même à accepter ses idées et ses valeurs, ou, au contraire à le détester, lui et tout ce qu’il est censé représenter. Lorsque Michael Moore présente Charlton Heston comme un vieux réactionnaire d’extrême droite (*Bowling for Columbine*, 2002), il montre un aspect de son personnage, mais se garde bien de rappeler que quelques décennies auparavant, cet acteur a soutenu les luttes historiques des Noirs américains en faveur des droits civiques.

Le réalisateur d’un film documentaire dispose d’une grande liberté dans ses choix de réalisation et c’est tant mieux. Ces choix sont si nombreux que l’appellation « documentaire de création » n’est pas un oxymore. Jean Rouch, Frederick Wiseman, Ritthy Panh, Denis Gheerbrant, Nicolas Philibert, Agnès Varda, William Karel, Claire Simon, Claudio Papienza et bien d’autres sont de vrais créateurs documentaires. En un sens, on pourrait dire que tous les films sont des fictions tant cette liberté est grande, mais on ne gagne rien à dire que documentaires et fictions, c’est la même chose. La difficulté qui surgit est due à la polysémie du mot « fiction ». En effet, fiction signifie chose façonnée et dès lors, un documentaire est évidemment une fiction. Mais comme le faisait remarquer Bill Nichols, si un documentaire est une fiction, ce n’est pas une fiction comme les autres : « Documentary shares many characteristics with fiction film but it is still unlike fiction in important ways »<sup>80</sup>. Ce qui est placé devant la caméra n’est, en effet, pas entièrement le produit de l’imagination du réalisateur et les personnages ne sont pas payés pour dire un texte écrit par lui. Le réalisateur documentaire a donc plus de comptes à rendre que son collègue de la fiction (ou que lui-même à d’autres moments, s’il pratique les deux genres). Il a des comptes à rendre en matière de référentialité : il décrit des faits qui se sont réellement produits et il capte en interaction des personnages dont il ne peut faire ce qu’il veut. C’est seulement lorsqu’il paraît « suffisamment incontestable » qu’un film respecte le pacte documentaire, d’où le rôle

---

<sup>80</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

important joué par la critique savante. Qu'un film fasse mal ou non à un ou plusieurs personnages relève de la responsabilité propre du cinéaste dans ses relations avec les protagonistes et avec son public. Quant aux victimes éventuelles, elles disposent d'un droit de riposte, faible certes, mais qui peut néanmoins atteindre un film et celui qui se cache (plus ou moins) derrière sa « réalisation ».

---

Pour citer cet article : Jean-Paul Colleyn, « Se retrouver dans un film », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# LES RÉGIMES DE VÉRITÉ ET L'ENGAGEMENT SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS

JEAN-YVES POTEL  
UNIVERSITÉ PARIS 8 – SAINT DENIS

La table ronde est introduite par Jean-Yves Potel, écrivain et historien de l'Europe centrale. Il rappelle le sens des termes « vérité » et « engagement » dans le contexte des régimes communistes d'Europe centrale et orientale. « La vérité n'était pas un absolu philosophique mais une valeur morale », dit-il. Václav Havel opposait le *vivre dans la vérité* au règne du mensonge<sup>81</sup>. Cette idée était partagée par la plupart des oppositions démocratiques à l'Est. Elle inspirait leur action dissidente. On aurait toutefois tort d'en faire un concept explicatif du système. Nous savons que ces oppositions avaient aussi leurs mythes et qu'au sein des institutions se trouvaient des consciences critiques, notamment une longue liste d'artistes, d'écrivain(e)s, d'hommes et femmes de théâtre, de cinéastes. Jean-Yves Potel en veut pour illustration le cas des documentaires polonais des années soixante-dix sortis sur les écrans seulement au temps de Solidarność (1980-1981). Il cite trois chefs-d'œuvre : *Têtes parlantes (Gadające głowy*, 1980, 14 min) de Krzysztof Kieślowski, *Essai de micro (Próba mikrofonu*, 1980, 19 min) de Marcel Łoziński ou *Les ouvrières (Robotnice*, 1981, 16 min) d'Irena Kamieńska. « Ces films, explique-t-il, sont scénarisés, construits à partir d'images « réalistes ». Leurs auteurs investissent les formes en vigueur et les détournent. Ils inventent un style qui nous donne une ou plusieurs vérités, posent des questions, font réfléchir. C'est leur force critique. » Quant à la notion d'engagement, « on doit la rapporter, dans le contexte de l'époque, moins à la notion sartrienne qui implique une rupture avec les institutions existantes qu'au *vivre dans la vérité* de Václav Havel. Le travail de documentariste devient un geste moral, il pratique un regard critique sur la réalité, il produit des films réalisés à l'intérieur des studios d'Etat au risque assumé de ne pas être diffusé », conclut Jean-Yves Potel. Il rappelle que cette génération de documentaristes correspond à la nouvelle vague polonaise dite de « l'inquiétude morale ».

---

<sup>81</sup> Václav Havel, « Le pouvoir des sans pouvoir » (1978) in : *Ecrits politiques*, Paris : Points Seuil, 1991, p.89.

Marcel Łoziński, documentariste, l'une des principales figures de cette génération, explique comment ses collègues et lui ont envisagé les rapports entre art et engagement. Il énonce une question : « Comment se fait-il qu'en Pologne, à cette époque, un petit groupe de cinéastes — nous étions cinq ou six, il y avait Krzysztof Kieślowski, Tomasz Żygadło, Irena Kamieńska, Bogdan Kosiński... — ces cinéastes dont tous les films finissaient dans les tiroirs —, comment se fait-il qu'ils aient systématiquement retrouvé des financements et obtenu l'autorisation de tourner d'autres oeuvres ? C'est Kieślowski qui a inventé la méthode. Deux films, présentés en 1971 au festival du documentaire à Cracovie, sont restés dans les tiroirs : un documentaire de Kieślowski tourné en 1970 sur les conditions de travail dans l'usine de tracteurs d'Ursus, *L'usine (Fabryka)*, 1971, 17 min) et *Ecole maternelle (Szkoła podstawowa)*, 1971, 17 min) de Tomasz Żygadło. C'est d'ailleurs Żygadło qui a lancé avec ce film la nouvelle école du documentaire polonais. Il montrait à travers la vie d'une école toutes les tensions de la société socialiste. Ce film avait même reçu le premier prix au festival de Cracovie en 1971. Il n'est sorti des tiroirs qu'en 1981 ! Eh bien, sur la base de ces exemples, nous allions voir le vice-ministre de la Culture pour le convaincre de nous autoriser à continuer à filmer. Nous lui démontrions que le Secrétaire général du Parti pouvait être remplacé et qu'alors lui, le vice-ministre, aurait besoin de nos films. Et cela marchait. Pas toujours, bien sûr. Ainsi, début 1980, alors que j'avais déjà six ou sept films dans les tiroirs, ils m'ont licencié du studio ! C'était justement pour *Essai de micro...* Puis il y a eu *Solidarność* quelques mois plus tard. »

Marcel Łoziński en vient ensuite à la question de la vérité : « Pour moi, le film documentaire est un mariage heureux entre la réalité extérieure — tout ce que je vois ou entends — et ma réalité intérieure, ce que je pense, ce que je ressens, mes inquiétudes. Si je parviens à faire communiquer ces deux réalités par le film, le documentaire est là. Je montre donc ma vérité. Paradoxalement, je dois beaucoup à la censure. Je dirais même que nos films de l'époque sont encore vivants grâce à la censure. Nous étions très jeunes. Si la liberté avait été totale, nous aurions sans doute produit des documentaires d'intervention, d'attaque, des tracts, des films qui seraient aujourd'hui complètement morts. Ils n'auraient pas la même force. Si nos films sont toujours vivants, c'est parce que nous étions obligés de contourner la censure, de montrer la réalité d'une certaine manière, par petites touches, par des détails, de *venir au sujet par la périphérie*. Des biais qui signifient plus que ce que l'on voit à l'écran. »

François Niney, philosophe et professeur à la FEMIS, introduit son propos par un rappel philosophique. Pour lui, analyser le régime de vérité du cinéma, c'est faire coexister deux régimes : « le régime de croyance des spectateurs et le régime de créance du film. La vérité ne se capture pas à ciel ouvert comme essaient de nous le faire croire certaines télévisions ». Il faut voir comment le cinéaste module ces deux régimes, « comment je comprends que le film s'adresse à moi ». Il cite la pratique de l'antiphrase, la manière dont un cinéaste met ses spectateurs en situation de croire ou de ne pas croire l'image « vraie » qu'ils voient. Parmi ces moyens figurent l'humour et l'ironie. « Nombre de cinéastes sont ainsi parvenus à échapper à la censure ou à jouer avec le modèle qu'on leur proposait en faisant semblant de prendre au pied de la lettre les règles du réalisme socialiste ».

Evoquant le long métrage documentaire de Marcel Łoziński, *Comment vivre ? (Jak żyć ?)*, 1977, 82 min), François Niney aborde cette « modulation » dans la relation entre fiction et documentaire. Il indique que le réalisateur avait introduit des personnages de fiction dans ce camp de vacances où de « vrais » vacanciers concouraient pour gagner une machine à laver. « Il fallait ce « grain de sel », selon la formule d'Abbas Kiarostami, pour faire réagir les choses. On peut dire que c'est de la manipulation, mais c'est ridicule. Toutes nos significations sont le fruit de manipulations. Elles peuvent être honnêtes ou malhonnêtes. En fait nous manipulons toujours des signes pour essayer d'extraire des vérités d'une réalité complexe ». François Niney revient sur la distinction des formes, rappelant que notre croyance n'est pas la même devant une fiction ou un documentaire. « On peut juger mal fait ou artificiel un récit fictionnel, mais on ne doute pas de son caractère imaginé. Devant un documentaire, au contraire vous pouvez douter. La croyance dramatique et la croyance historique ne relèvent pas du même registre. Ce qui n'empêche pas de jouer à une sorte de fiction dans le documentaire – j'appelle cela le « trompe-l'œil ». Le spectateur détecte la bizarrerie, s'interroge sur la manière dont il s'est fait avoir ».

François Niney conclut en citant Bergson, dont les paroles pourraient s'appliquer au film documentaire polonais : « Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour<sup>82</sup> ». Humour et ironie font la force de ce cinéma.

---

<sup>82</sup> Henri Bergson, *Le rire*, Paris : PUF, 1991 (1ère éd. 1940), p.97.



Liliana Deyanova, sociologue, professeur à l'Université de Sofia, est beaucoup plus pessimiste, quand elle se demande quelle part les documentaristes bulgares sont en mesure de prendre aujourd'hui aux débats publics sur le passé communiste. Elle observe l'existence d'une « crise de l'image documentaire » caractérisée par le déclin de la capacité des réalisateurs à soumettre à la discussion publique de nouvelles visualisations de l'histoire. Durant les années 1980, le monde documentaire bulgare avait pourtant joué un rôle-pivot dans la formulation d'interprétations critiques du « socialisme réel ». En mars 1988, c'est dans l'euphorie consécutive à la projection du film documentaire *Respire ! (Dišaj !)* de Juri Žirov, consacré aux enjeux écologiques, qu'avait été décidée la fondation de ce qui allait devenir l'une des principales organisations dissidentes bulgares. Si certains réalisateurs ont poursuivi leur œuvre critique après 1989, leur contribution n'a été le plus souvent notable qu'au cours de la première phase des « luttes mémorielles », i.e. dans la première moitié des années 1990. Les cinéastes surent alors contester le monopole visuel que le Parti communiste s'était arrogé en renouvelant les interprétations de lieux de mémoire communs (musées, monuments, manuels scolaires, etc.). Vingt-cinq ans plus tard, l'élan s'est essoufflé. La plupart des documentaristes semblent avoir échoué à prendre conscience du fait que les innombrables réemplois d'images convenues, inlassablement citées depuis 1989, ne peuvent plus nourrir la réflexivité. Peu à peu, la palette des couleurs du communisme s'est appauvrie, tout comme celle des commentaires proposés en voix off, ces clichés visuels et discursifs étant le plus souvent mobilisés dans le registre du scandale. Les discussions publiques tendent à se centrer sur des films dédiés aux « camps de concentration communistes », aux archives de la police politique ou au rôle de la *nomenklatura*. Ce faisant, les contrastes entre propagande politique et cinéma engagé se sont progressivement estompés, tout comme ceux entre films politiques et œuvres de propagande.

Une telle uniformisation des images du communisme ne saurait être dissociée de logiques plus vastes ayant affecté les débats sur le communisme depuis l'époque de la « guerre des souvenirs » jusqu'à celle des « lois sur l'histoire » en passant par le temps de la « nostalgie ». L'évolution des réalisations documentaires est également tributaire des mutations observées dans l'accès à des sources de financement. Liliana Deyanova conclut en regrettant qu'« à l'ère de la politisation du montage des images semble avoir désormais succédé une histoire figée, image immobile où les archétypes ont remplacé l'historicité en mouvement ».

La discussion rebondit sur le constat des enjeux relatifs à la politisation des usages du genre documentaire. Marcel Łoziński évoque la situation créée en Pologne par les élections présidentielles et législatives qui ont porté le parti Droit et Justice (PiS) au pouvoir. Il cite un mot de Jarosław Kaczyński, le nouveau dirigeant du pays, pour qui « la Pologne ne produira à l'avenir que trois ou quatre films par an, de grands films, des films hollywoodiens ! » Il se dit très inquiet de l'esprit revancharde du nouveau gouvernement, nationaliste et clérical. François Niney souligne l'évolution des cibles de la critique occidentale : « Jadis on voulait faire connaître la réalité pour éveiller les consciences, aujourd'hui on se demande pourquoi des gens qui savent parfaitement ce que font leurs responsables politiques, continuent à voter pour eux. »

Jean-Yves Potel s'alarme également du rôle joué par les images dans le discours russe diffusé à l'Est et à l'Ouest à propos notamment de la crise en Ukraine. « Oui, continue Marcel Łoziński, il faut être conscient qu'un film comme *Ida* de Paweł Pawlikowski (2013, 82 min) ne pourrait plus être tourné en Pologne aujourd'hui. Les sujets tabous et autres « pages blanches » reviennent. » Plusieurs questions du public portent sur la forme du documentaire polonais et sont adressées à Marcel Łoziński. Antoine Perrault, journaliste à Mediapart et producteur à France Culture, lui demande si son refus des commentaires en voix-off dans les films qu'il a réalisés à l'époque socialiste constituait une réaction à la forme des actualités filmées où la parole du Parti s'entendait en voix-off. « Sans doute, répond Marcel Łoziński, du moins au début. Mais je crois que l'image suffit. Il faut laisser un espace vide au spectateur. »

---

Pour citer cet article : Jean-Yves Potel, « Les régimes de vérité et l'engagement. Synthèse des interventions », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# DOCUMENTING SOCIALISM IN BULGARIAN POSTSOCIALIST DOCUMENTARY CINEMA : EDITING AS A FORM OF CIVIL WAR

LILIANA DEYANOVA

UNIVERSITÉ DE SOFIA « KLIMENT OHRIDSKI »

Several questions arise when addressing the issue of the ‘memory of socialism’ in Bulgarian postsocialist documentaries. After 1989, how have new social positions and new regimes of truth about socialism emerged in the public space, and how much influence have documentary filmmakers had on public debates about the past ? Following the end of socialism, they did play an important role in the first phases of the ‘war on memories.’ They took part in the dismantling of the visual monopoly formerly held by the One-party state, and displayed new perspectives on familiar events, faces and ‘places of memory.’ Yet, one might wonder to what extent their films have contributed to a better understanding of the history of socialism, of its dynamics and its real contradictions. Having in mind the specific use documentary filmmakers make of archives, one may also wish to examine the practices of reframing and editing through which the official and unofficial spaces of communism are presented today. What is the ‘political-aesthetic’ canon underpinning film editing ? Can one trace the genealogy of today’s sanctioned visual narratives about the past ? What ‘visual slips’ reveal the ‘ideological unconscious’ of the authors, and act, nowadays as in the past, as a form of censorship ? How do they affect the notion of ‘documentary truth’<sup>83</sup> ? These are some of the questions I shall address in this talk.

‘Film memory’ itself has a history. Immediately after 1989, the stress fell on the traumatic experiences of the recent past. As the ‘transition to capitalism’

---

**83** These questions were addressed in 1999 in a study on “Weekly Newsreels: Toward a Historical Sociology of Socialism” conducted by the Institute for Critical Social Studies (ICSS). Together with some colleagues, we analyzed film chronicles from the period 1944-1981. Based upon this visual material, we constructed visual ‘serial data’, as Furet calls them. These series were dedicated to such themes as the representations of ‘the leaders’ in the newsreels, ‘consumption under socialism’, ‘the national past,’ and ‘the capitalist West’. Our sequential analysis of visual and discursive configurations was influenced by the visual sociology of the University of Konstanz (J. Raab, H. Soeffner), as well as by our own research at the ICSS on the practical logic of ideological discourses. For further information, see N. Nikolova, S. Sabeva, “Upalnomochtenoto tialo. Politestetika na montazha v sedmichnite kinopregledi,” *Sociological Problems*, 1-2, 2005, pp.7-33; Liliana Deyanova, “Les images cinématographiques du passé national, ” in: I. Ndaywel è Nziem and E. Mudimbe-Boyi (eds.), *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki*, Paris : Karthala, 2009, pp. 281-299.

moved forward, and faced several crises, a phase of ‘nostalgia’ gathered momentum. In the recent years, ways of remembering the past through films have been interpolated and framed by a diversity of resolutions and memorial laws (*lois mémorielles*) adopted in several international arenas, including at the level of the European Union. The decisions categorically condemn the former communist regimes ; some observers even call it ‘a regime more perverse than Nazism.’<sup>84</sup> In brief, one should not forget that the truth of the images is the product of specific social conditions. Moreover, it would be misleading to believe that the long history of the ‘memory of communism’ began with the ‘fall of communism.’<sup>85</sup>

### **Documentaries, social critique and political opposition in late socialist Bulgaria**

A strong and influential wave of critical interpretations of socialism appeared in Bulgarian documentaries before 1989. Long before the Soviet *perestroika*, several films portrayed some facets of ‘real socialism’ that were no less real than those exposed by the regime. These facets included the depressing and bleak life of miners (*Sheshkingrad*, Vassil Zhivkov, 1975)<sup>86</sup>, the disappointment of the ‘heroes of labor’ with what they felt was a betrayal of revolutionary ideals (The Farm, Malina Petrova), the absurd efforts at turning citizens into socialist citizens and the grotesque forms of social control exercised under the guise of free and

---

<sup>84</sup> This formulation is present e.g. in the text for the Resolution 1481 of the Parliamentary Assembly of the Council of Europe (January 2006). See more in Liliana Deyanova, “From Memory to Canon: How Historians Remember Communism,” in: Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest & New York: CEU Press, 2014, pp. 439-458.

<sup>85</sup> The images we remember from the sacred beginnings of the socialist Revolution, i.e. the assault on the Winter Palace in 1917, are actually cinema frames. These frames were staged later with 10 000 extras enacting what was reportedly a night-time event with no surviving authentic images. Another example is that the construction of the Moscow metro was not completed yet when the first memories of those who had participated in the project were published in Russian under the title *How We Built the Metro*.

<sup>86</sup> The film won the Bulgarian award for ‘best documentary film’ in 1975. Its depiction stands in sharp contrast with the image of the miners offered in *The black gold of the republic*, a documentary made in 1948.

joyful celebrations (*House N°8*, Nikolay Volev, 1986)<sup>87</sup>, the rise in social inequalities and their concealment (*Pantheon*, Malina Petrova), as well as the salience of corrupt practices amongst the *nomenklatura* and some - less than fortuitous - peculiarities of the 'shortage economy' (*A Happy Case*, Vassil Zhivkov).

Films had a strong influence on public life. In fact the Committee for the Ecological Protection of the City of Rousse, one of Bulgaria's most influential dissident organizations, was created in the House of Cinema in March 1988, following the screening of Yuri Zhirov's film, *Breathe*, and its euphoric reception with the audience. The movie documented the existence of an authentic civil protest for 'more air'. According to renowned documentary filmmaker Malina Petrova, then the head of the Union of Young Cinema Makers – the Union was known for its oppositional ideas – who initiated the screening<sup>88</sup>, these films

---

<sup>87</sup> Created in 1986, this film was much disputed at the time of its release. The documentary tells the story of mentally challenged children in a specialized institution, House n°.8, who are rehearsing a musical gymnastic composition for the Day of Peace. Volev's post-socialist film, *Kremikovtzi: A Souvenir Photo*, has attracted much less attention. This is the fate of many films similar to his. *Kremikovtzi* depicts the human and non-human ruins of one of Bulgaria's largest socialist metallurgic plants, and the arrogance of the elites (some of them former communists) who privatized the enterprise.

<sup>88</sup> I am not going to discuss here the relations between official vs. unofficial art, ideological vs. non-ideological expression. Nor am I to delve into the canon of 'socialist realism' (quite an elastic concept) and the adoption of a 'critical social position.' I am, however, inclined to agree with Gyorgy Lukacs that Solzhenitsyn's *One Day in the Life of Ivan Denisovich* is a work of social realism 'because the main task of art at that time was to expose and criticize the failures of Stalinism.' The same can be said about many of the allegedly oppositional films on everyday life and 'way of life' directed in Bulgaria and elsewhere. In Bulgaria, however, such opinions are much more acceptable like that of Alexander Kiossev: 'The official, the public culture was supposed to reproduce the communist ideology – it was, in fact, a powerful party-state institution. The unofficial culture had a whole spectrum of variants and degrees of being in opposition but, as a whole, one thing was common in it: it had little to no access to the public space. This is why the specifics of Bulgarian totalitarian culture are to be sought in the peculiar flexibility of the official-unofficial relation. While in other countries the one standing on a dissident position was automatically excluded from different official publications, this was not the case in Bulgaria...' On the history of socialist and post-socialist cinema, see the subtle analyses by Nadège Ragaru, "Les écrans du socialisme: micro-pouvoirs et quotidienneté dans le cinéma bulgare," in: Nadège Ragaru et Antonela Capelle-Pogacean (eds.), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*. Paris: Karthala & CERI, 2010, p.277-348. See also Nadège Ragaru, "Bulgarie. Vers une renaissance du cinéma?," *Grande Europe*, 11, August 2009.

were not simply a handful of critical movies (the so-called ‘black films’, ‘films of moral anxiety’, etc.). They bore the stamp of a new generation of filmmakers: “[B]efore 1989, there was a whole wave of young people, who stood firmly by their position. These were not separate individuals but a whole team of youngsters.” Twenty years later, she laments the absence of a group of same-minded filmmakers: ‘We are long past that phase, we have no team, there are a few individual players who take part in festivals...’<sup>89</sup>

### **The early years of postsocialism: (Dashed) hopes for a documentary look at the past**

The years immediately following 1989 were full of hopes for artistic freedom and for the removal of censorship. Things, places and people were to recover their true names. At last, forgotten, repressed, and censored frames were being shown to the public. Familiar propaganda images were presented in a new way, while the actual names of the protagonists – such as that of the famous work hero Alexey Stakhanov – were being restored<sup>90</sup>. Frames of the cheering masses, the euphoric and united people, which had contributed to the staging of power were deconstructed... The old continuums between spatial and temporal planes were broken, as was the propaganda teleology of images and characters. New

---

<sup>89</sup> Malina Petrova is the author of documentary films that were critical then and are critical today. Her works were half-forbidden at the time and tend to still be today. The documentaries she directed before 1989 include *Pantheon* (1988), *The Farm* (1988) and *Tetevenska 24* (1984). After 1989, *The Heart Dies Last* (1991) was dedicated to the 1949 show trial against communist leader Traycho Kostov. The film has received only limited attention. In *Case expired* (2009), she follows in detail a legal case on the fire in the Bulgarian communist Party House in August 1990 and the ensuing destruction and/or plunder of large bodies of Party archives. She unmaskes the ways in which some former communists endeavored to erase the traces of their crimes that were documented in the archive, and argues that the judicial case was intentionally suspended. The film received an award from the Bulgarian National Film Archive ‘for its extraordinary cinematographic and analytic perspective of the author on the burning of the traces of the recent past.’ This documentary – as the film on Traycho Kostov – is rarely shown on television or in movie theaters. In a review of one of Malina Petrova’s productions, Iskra Dimitrova has lamented the disappearance of quality documentary films “from the disappearing cinema theatres”. See Iskra Dimitrova, *Kino*, 4/2009.

<sup>90</sup> His actual name was Andrey, not Alexey. Following an unfortunate misprint in the *Pravda*, Stalin is reputed to have ordered that the name be changed, because the *Pravda* (Truth) could never be wrong. The anecdote might be apocryphal, but it offers an eloquent allegory of the regime.

relations began to be created between close and distant, central and peripheral, dark and light zones in this historical narrative ; new sequences were shot, and new links were established between these sequences. In 2012, for instance, Svetoslav Ovcharov shot a movie titled *The Man and the People (Choveka i naroda)*, a direct reference to a famous propaganda socialist documentary, *A man from the people (Chovek ot naroda)*, Hristo Kovachev). In his work, Ovcharov used and edited frames from the older socialist film so as to offer a new narrative of the life and deeds of Bulgarian party leader, Todor Zhivkov. An enormous mass of documentary frames bear witness about faces and events, which used to not be allowed in the public space, and were censored.<sup>91</sup>

Apart from these documentaries, one should note that the production of TV films addressing historical issues is now on the rise. More often than not, these films resemble reportages. Their power as propaganda tool, however, is enormous. Due to their ‘low cost sociology’ (to borrow François Niney’s formulation), they provide easy formulas for the shaping and the accelerated transformation of the visual public sphere, and tend to be cited on and on.

### **The crisis of the images of socialism: Memory battles and the erosion of a critical public sphere**

In today’s Bulgaria, several competing groups are striving to impose their memory of the past, and to turn it into an official past. These include political actors, journalists, essayists and amateur historians. Their strategies comprise an endeavor to influence and to control the writing of textbooks, the building of museums, the glorification of selected historical figures and... the making of images. They are trying to establish a monopoly over legitimate symbolic violence through the shaping of the interpretations of the ‘memory of communism.’ Their struggles take place in a context in which two contradictory narratives of the communist past and the national history still dominate in the public space. These narratives rest on two different selections and montages — conscious or not — of remembered events and places of memory. They emerged right after 1989. At the time, they were used in the struggle between the two main political protagonists, the ‘pro-communists’ (‘leftist’) and ‘anti-

---

<sup>91</sup> The internment camps for ‘politically unreliable persons,’ most prominently the camp located on the island of Persin near Belene, the violence associated with the collectivization of agriculture, the nationalization of industry and all services, the elimination of political opposition, the invasion of ‘brotherly’ troops into Czechoslovakia in 1968 or the forceful name change of Bulgaria’s Muslims in 1984-1985 were publicly censored during socialism.

communists' (rightwing') groups.<sup>92</sup> That these narratives should have remained dominant up to this day is more surprising.

The 'absence of the social conditions of a critical public sphere' in the sense of Habermas is what I call a '*crisis of the images of socialism*'<sup>93</sup>. A worrying political trend over the past few years is the portrayal of socialism in black and white colors, eschewing earlier attempts at offering a more nuanced and complex rendering of the communist past. This trend transpires in the wide distribution of documentary movies that address such themes as the 'communist concentration camps,' the 'secret services,' and the 'mass massacre' of opponents. By contrast the documentaries, which present a different vision of socialism tend to be marginalized<sup>94</sup>. The evolution of the sanctioned images of the past can also be discerned in the topics that receive public and/or private funding, take part in film competitions, and are granted awards in Bulgaria or abroad. The selection of documentary movies used to teach the history of

---

**92** The notion of 'memory' is not an analytic concept. This notion does not explain anything; rather it is what needs to be explained. Therefore the historical sociology of memory is a critique of memory, which addresses such questions as: What makes memory possible? What social conditions give birth to certain forms of collective remembering? Why and how do regimes of memory and regimes of history change?

**93** Having said this, my assumption is that there is an "ideal type" of modern *public sphere of history*, i.e., that the modern sites of memory - in Pierre Nora's sense, *lieux de memoire* - are *common sites of memory*, even though they are not *sites of common memory*. They are common places of memory, but they are no one's; although they are no one's, they are, by definition, at stake in the battle of conflicting interpretations (which, however have equal access to the public sphere), and a possibility for the state, "Europe," various groups, etc., to assert their symbolic monopoly over these interpretations. This does not mean that there are no hierarchies of historical facts and objective causalities. But the work of the historian and the expert is to arrange them, to look for the archives that some groups want to discard or at least to devalue, and to organize testimonies in a meaningful way. This is the reason why Hobsbawm defines historians as 'the bearers of that memory which their fellow citizens want to forget.' Therefore only those 'multiple images of the past,' dialogizing between themselves, provide a guarantee against the disappearance of past crimes and guilt.

**94** On 'Bulgarian totalitarianism' as a big prison containing 'smaller prisons,' on the 'mass communist massacres' and the 'survivors,' on the murder of Bulgarian writer and dissident, Georgi Markov, by the KGB, I have in mind the documentaries of Atanas Kiriakov (*The Gorians*, 2011, *The Survivors*, 1990, *The Doomed Ones*, 1994), Ilya Troyanov (*Ballad for the Bulgarian Heroes*, 2007, coproduced by the German ZDF), Hristo Hristov (*The Secret Case of the Camps*, 1999), Stoycho Chichkov (*The People's House of Terror*, 2015), Tamara Pechterska (*The Monument and his Brother*, 2012). See also the 'anticommunist website' - as its authors call it - *desebg.com*.



socialism is also revealing. Consider for instance the project *Documentary Cinema in the Teaching of 20<sup>th</sup> C. History in Secondary Schools* funded by the *Razum Foundation* in Sofia. The controversial handbook for teachers compiled within the framework of a project funded by the *Hannah Arendt Foundation* is another case in point<sup>95</sup>.

### The post-‘communist treatment of communism’

What is the post-‘communist treatment of communism’ offered in these documentary films (I am paraphrasing here the manifestoes on ‘kinopravda’ (‘film truth’) of Dziga Vertov)<sup>96</sup>? What ‘work of memory’ on communism can we see in these documentaries? I have to stress here that while I am looking for large-scale sociological causalities, I do not claim that the new cinema images are a mere reflection of political images. Nor do I claim that they are a direct result of European prescriptions and the distribution of available funds. I also have in mind that we are talking about a period of a quarter of a century, and that this period has witnessed other important developments in the creation and reception of documentaries. Attempting to make generalizations in these circumstances might be tricky.

Two parameters, in particular, need to be singled out. First, one needs to consider the issue of ‘regimes of historicity’, to borrow François Hartog’s expression. In the late modern era, in the period of what he calls ‘presentism,’ we are facing a crisis of the witnesses of the past. This crisis results from the privatization of archives, the commercialization of monuments, and the fragmentation of scholarship. Researches devoted to the communist past — and to other time periods — remain segmented. Meanwhile, a new generation of ‘pure’ experts has emerged who are not bound by any nation-centered or political bias, and who call themselves ‘applied historians.’ Parallel to that, there is also against all odds a new generation of documentary film directors who are not engaged ideologically and who have their own version of ‘documentary truth’, of ‘duty to remember’, and of ‘ethics of the camera.’ *The Mosquito Problems and Other Stories* by Andrey Paunov — one of Bulgaria’s best documentary films

---

<sup>95</sup> In June 2013 the National Centre for the Study of Public Opinion conducted an opinion poll on the citizens’ knowledge about communism. 49.5% of the respondents declared they had learned about the communist past through documentary films, and 56.0% from school textbooks. For a critical analysis of the history handbook for teachers funded by the Reason Foundation, see Georgi Medarov, “Communism is an Evil,” *Sociological Problems*, 1-2, 2015, pp. 227-251.

<sup>96</sup> See Dziga Vertov, “On Kinopravda” (1924), in Annette Michelson (ed.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1995.

on socialism — deserves special mention here. The documentary deals with the memory of one of Bulgaria’s largest internment camps for ‘political enemies’, that of Belene. It was awarded several prizes at prestigious international contests<sup>97</sup>.

The documentary milieu in Bulgaria remains quite diverse. Within the framework of this talk, I shall only try to bring out the differences between the ‘post-communist’ and the ‘anti-communist’ visual narratives. Both contain a myriad of possible ways of reorganizing our current experience of ‘communism’ — even if it was not personally lived<sup>98</sup> —, of the society of socialism and its history. As several scholars dealing with documentary cinema have noted, documentary films leave some ‘breaches of doubt’; they do not inform us only, nor do they try to mobilize us by resorting to a heavy and homogenous mass of ready-made images of socialism and post-socialism. The story on the screen is replete with rupture points, and does not flow in a linear way.

By contrast, in the films I deal with, these visual products intended to promote a thesis<sup>99</sup>, one axis of analysis and one truth only<sup>100</sup>, the frames on the ‘total power’ of ‘totalitarian socialism’ are homogenous and teleological. They draw a straightforward line between ‘the communist slaughter of the People’s Court’ in 1944-1945 and the ‘communist and banking conspiracy,’ through which political capitals were converted into economic capitals after 1989. “During totalitarian socialism, they contend, the whole country was an enormous prison;

---

**97** I do not agree with those film critics, who have argued that the film’s truth “is in discrepancy” with previously published narratives, studies and films about Belene. The documentary does not aim at establishing any kind of unique “truth”.

**98** On loan memory, see Albena Hranova’s contribution to Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest & New York: CEU Press, 2014.

**99** See also Ania Szczepanska, “La mémoire du communisme dans le cinéma documentaire après 1989,” Institut d’histoire du temps présent, (IHTP), Paris, at: [www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle1485.html](http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle1485.html), April 10, 2014; François Niney, *L’épreuve du réel à l’écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000; Georges Didi-Huberman, “Ouvrir les camps, fermer les yeux,” *Annales HSS*, 5, 2006, pp.1011-1049.

**100** And false antinomies that de-historicise history and turn it into archetypes like “good against evil”, “total power and resistance”, “the power and the cheated nation”, “the long shadow of DS [State Security]” – in a word, to quote the title of a recent famous film, “The Beast is still here” (i.e. the biblical Beast which, according to one of the most recent famous films on ‘communist best’ of Vesela Kazakova and Mina Mileva, is a ‘red beast’, came to Bulgaria from the North...).

it comprised smaller prisons within itself”<sup>101</sup>. The visual clichés from the times of the Cold War are left almost unchanged. One is presented with an endless chain of uniform, decontextualized and de-historicized images. The voice over copes easily with the often visible contrast between picture and sound, as well as between the images and the words through which they are designated and fixed<sup>102</sup>. The voice over molds the visual materials, ties them up in a specific way, projects specific meanings onto them, and finally sums up “what it is exactly all about”<sup>103</sup>. Thereby, no room is left for alternative interpretations, nor even for a conflict between competing interpretations<sup>104</sup>. In the era of ‘post-communist revisionism’ the testimonies of the ‘Others’ are called ‘lies’ or statements

---

**101** *A Ballad for Bulgarian Heroes* (Trojanov, 2007) opens with these words. *People’s House of Terror* (2015), a documentary which was awarded – unexpectedly and, according to many critics, in a scandalous fashion – the Golden Rhyton, the highest award at the biggest Bulgarian festival of documentary films, is a film whose (low quality) images and (powerfully ideological) voice over deserve detailed analysis. For it is the culmination of a series of films created within the so-called “totalitarian paradigm”, despite the fact that it pays no respect to the results of researches conducted by professional historians, even by those who belong to the same ‘paradigm.’ The making of such propaganda films reflects the wishes of a large, albeit heterogeneous, group of citizens and political actors in Bulgaria to see the memory of communism ‘as a regime more perverse than Nazism’ received a legal sanction. The phrase itself comes from a January 2006 draft resolution of the Council of Europe. The *People’s House of Terror* was also acclaimed by several websites and blogs. A petition titled ‘Until communism enters the history textbooks’ circulated on the web, which cited the documentary as a valuable source of information. For a wider discussion of the debates surrounding the new anti-fascist consensus and the teaching the two ‘genocides’ of the 20th century’s totalitarian regimes, see for. ex. Enzo Traverso, *L’Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX siècle*, Paris: La Découverte, 2011.

**102** Thus the forced displacements of the ‘enemies of socialism’ from the capital city to the province are called ‘deportations’ and ‘extermination.’ In a similar way, the film shows enthusiastically manifesting crowds, using frames from the Stalin era, to depict socialism in the 1980s.

**103** I here refer to Roland Barthes’ classical analysis of the rhetoric of the image and the relations between the iconic and the linguistic messages. See Roland Barthes, “Rhétorique de l’image,” *Communications*, 1964, 40, pp.40-51, page 43.

**104** One of the best documentary films dedicated to the Bulgarian poet, Nikola Vaptsarov, who was sentenced to death and executed in 1942 for taking part in a ‘communist conspiracy’, adopts an opposite strategy. This is evidenced in the title of the film (*Nikola Vaptsarov. Five Stories about One Execution*, Konstantin Bonev, 2013), as well as in the combination of the original documents, many of which are shown for the first time.

extorted by violence and fear; their images are accused of being ‘manipulative,’ discredited and doomed to disappear from the public sphere<sup>105</sup>. (Similar strategies are used in the films and the texts whose authors hold dogmatically pro-communist positions).

Of course, what I have sketched here is a kind of ideal-type, which is useful only to the extent that it captures some tendencies in the filmic rewriting of socialism. In this literal form, it does not exist in any film. However, this logic has a social significance that ranges beyond the Bulgarian post-communist ‘transition’. This is why I have decided to put the emphasis on it, and to show how it operates in a few documentaries<sup>106</sup>.

### **Renouncing the search for grand narratives and a teleological writing of history**

A significant group of documentary films have adopted alternative strategies for “seeing socialism.” The directors have deliberately abandoned the teleological grand narratives of communism and fascism. They approach the former regime through the angle of everyday life, the chaotic dimensions of everyday practices, the element of bricolage and the negotiation of meanings involved in daily life. These authors of such films are often accused of ‘minimizing the criminogenic nature of communism,’ of seeking to ‘normalize’ communism, and of failing to understand that one of the greatest crimes of communism was precisely a crime against everyday life, against ‘the normalcy of life.’

One of the venues this group of filmmakers has used is the resort to the enormous cinema archive dating back from socialist times. The extremely rich body of newsreels available offer the possibility to deconstruct established visual configurations and meanings. In the 4-part documentary film, *News from*

---

**105** Sometimes, this disappearance of archives is a literal, physical process. Ivan Traykov has documented in *35 Millimeter Memories* (2002) the material destruction of kilometers of images due to the fear that aging film tapes might explode.

**106** In *The Left Side of History. World War II and the Unfulfilled Promise of Communism in Eastern Europe* (2015), Kristen Ghodsee says of such interpretations of the communist and Nazi genocides that ‘the double side genocide thesis and its production of the ‘victims of communisms’ discourse not only aims to prevent a return of leftist politics. It can also be used to justify acceptance of neo-fascism.’ She also notes that ‘the European Union’s uncritical embrace of this double genocide ideology is designed to protect the interests of the political and economic elites in both Western and Eastern Europe.’ See Kristen Ghodsee. Tale of ‘Two Totalitarianisms’. *The Crisis of Capitalism and the Historical Memory of Communism. History of the Present: A Journal of Critical History*, 4, Fall 2014, p. 117, 134-137.

*the Past* by Valentin Valchev (2000), based upon about 230 newsreels from 1944 to 1981<sup>107</sup>, socialism is chiefly remembered through a mosaic of details – events, faces, things, and ‘bodies’ that form no coherent and consistent story. This temporal and spatial fragmentation of the socialist past, and the remembrance of things ‘create a stabilizing effect of tangibility, because it decontextualizes identities, and sameness’<sup>108</sup>.

Scholars of post-Soviet Russia have studied how Russian documentaries have engaged in the ‘decomposition of the visual monolith’ of socialism. Sergey Oushakin, for instance, has examined several large-scale Russian documentary projects for television, which are based on Soviet cinema chronicles. He has described how they work with details in order to reconstitute the agency individuals enjoyed during socialism. In these films, history is shown through the prism of biographies but, as the author puts it, “the glue between facts is not ideology but the calendar” (e.g. “people born in the year of Stalin’s death”). As Oushakin makes it plain, the purpose of these documentaries is not to decipher ‘the world of communism’ but to de-focus the socialist totality. This totality, he argues, was never monolithic in the first place. Moreover, biographies were produced in situations where meanings were unclear and unstable.<sup>109</sup> In these kinds of documentaries, the viewer is invited to unveil the multitude of singularities contained in every single event. Instead of assuming the existence

---

**107** Within the ICSS study mentioned in footnote 1. A debate on this project and the film see in: Zelma Almaleh, Deyan Deyanov, “Eyewitnesses,” *Kritika i Humanzam*, 6, 2001, pp. 243-248.

**108** See Serguey Oushakin, “Totality Decomposed: Objectalizing Late Socialism in Post-Soviet Biochronicles,” *The Russian Review*. 69 (4), 2010, pp.638–669. The article is part of a thematic issue dedicated to “The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Culture.” Using newsreels, Milla Mineva has explored the visual construction of the socialist cityscape. See also her study of the “cultural repertoires” of the post-socialist popular culture of remembering socialism: Milla Mineva, “Communism Reloaded,” in: Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest & New York: CEU Press, 2014, pp. 155-174.

**109** This situation provides a particularly comprehensive and important microhistorical perspective to the analysis of a whole range of films that document biographies. *Ordinary...(socialism?)* by Nikola Kovachev, for instance, is, as the film’s author says, ‘drawing the balance through the montage of one’s own creation.’ A very different type of biographical narrative may be found in *My father*, a personal document by film director, Andrey Slabakov. A even more personal document - almost devoid of the density and the historicity of the parallel social history – can be found in *Tsvetanka* by Yulian Tabakov (2012).

of a single truth, one is led to retain the many possibilities of the past. Ultimately, these pieces of work provide the opportunity to reorganize one's own experience. Thereby, they invite a more subtle and creative writing of the history of socialism in which the diversity of individual and collective experiences can be reflected. **110**

---

Pour citer cet article : Liliana Deyanova, « Documenting socialism in Bulgarian Postsocialist documentary cinema : Editing as a form of civil war », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

---

**110** L'auteur remercie le traducteur Todor Petkov et Nadège Ragaru pour le précieux travail éditorial sur ce texte. Merci aussi à Grif Peterson pour sa relecture.

# L'ÉCRITURE DOCUMENTAIRE DE L'HISTOIRE : LE MONTAGE EN RÉCIT

NADÈGE RAGARU  
SCIENCES PO (CERI)

## Conclusion

Les interventions présentées au cours de ce colloque ont épousé des lignes mélodiques si foisonnantes qu'il serait présomptueux d'espérer leur rendre justice en feignant l'identification de motifs récurrents ou même la recherche d'une unité harmonique. Sans doute est-il possible, plus modestement, de reprendre le fil de la discussion là où Ania Szczepanska l'avait interrompue, lorsqu'elle nous invita à interroger la singularité du médium cinématographique en écho à l'œuvre de Masanao Abe : des films (expérimentaux en l'occurrence) pouvaient-ils capter l'évanescence des nuages ? Le cadrage du mouvement par la caméra concourait-il au discernement de cristallisations événementielles ? Cette interrogation sur la capture imagée des césures a été placée au cœur de contributions au colloque dont la plupart firent de 1989 un point de fuite, ordonnant la réflexion sur les défis relatifs à une restitution, après la chute du communisme, des expériences est-européennes de la période socialiste. La puissance d'évocation propre aux films documentaires, les complicités que le genre entretient avec la fiction fournirent les clés de voûte des tables rondes.

En préparant ce colloque avec Ania Szczepanska, nous avons le souhait d'explorer ce que les écritures documentaires de l'histoire devaient aux arts du montage. Dans cette conclusion, j'aurais désiré revenir sur trois questions tangentes à l'interrogation-pivot : aborder, d'abord, la manière dont du voir advient à travers les opérations de visualisation. Evoquer, ensuite, ce qui, du donné à voir, est effectivement vu par les publics. Plusieurs intervenants ont soulevé l'enjeu de la créance des récits filmiques. Qu'en est-il de la réception des œuvres par des spectateurs dont certains furent eux-mêmes témoins filmés ? Dans un troisième et dernier temps, j'aurais aimé faire saillir les apports du colloque à la connaissance des communismes est-européens, ainsi qu'à une réflexion sur les dilemmes de la narration d'un passé récent et clivant. La situation n'est pas propre à la mise en récit des socialismes : nos explorations de l'hier sont filtrées par les préoccupations de présents perpétuellement changeants ; le passé y subit d'insensibles glissements. Convaincus de la

puissance d'objectivation de nos outils historiens, nous oublions trop souvent ce que nos opérations de cadrage, de sélection des faits et de composition d'un récit doivent à des inquiétudes, savoirs et définitions de la scientificité labiles. Notre saisie de l'avant gagnerait peut-être à entreprendre un travail de juxtaposition, de comparaison, voire d'agencement d'intelligences du passé produites en des lieux et temps contrastés et à s'émanciper de la certitude selon laquelle les questionnements actuels seraient plus heuristiques que leurs prédécesseurs.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les mutations survenues dans les sciences (le statut nouveau conféré à l'observation et à l'expérimentation, notamment) et les sensibilités accréditèrent la conviction selon laquelle voir et savoir entretenaient d'intimes connivences<sup>111</sup>. La vision se voyait conférer un rôle inédit dans l'établissement de la preuve et l'art de la persuasion. De cette conception, nous sommes les héritiers. Le savoir nous apparaît comme une opération médiée dans laquelle la vision d'un observateur situé tient une place déterminante. Peut-on dès lors interroger quelques-unes des opérations à travers lesquelles documentaristes et genre documentaire opèrent cette œuvre de visibilité et d'attestation de ce qui fut ? Je me contenterai ici d'esquisser une réponse en glanant des éléments dans les communications des deux derniers jours.

En premier lieu, les contributions au colloque et la rétrospective filmique qui les a prolongées sont venues rappeler que toute œuvre du regard est une œuvre d'accumulation, d'engloutissement aussi. Ce sentiment d'une immersion à la lisière de la suffocation, nous l'avons éprouvé en contemplant les rangées d'archives que le cinéaste roumain Alexandru Solomon a filmées dans *Camarades gangsters, levez-vous ! (Marele jaf communist, 2004, 75 min)*. Le nombre, l'élévation titubante des piles de documents suggéraient à eux seuls la violence d'un ordre politique dont les appareils judiciaires et de renseignement produisirent des milliers de pages de récits de soi sur injonction à l'occasion d'une enquête sur un vol supposément commis à la Banque centrale de Roumanie en 1959. Ecrasantes sont de même ces centaines d'heures de rushes

---

<sup>111</sup> Sur la contribution de l'astronomie à cette mutation, se reporter à Frédérique Aït-Touati, *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris : NRF Essais, Gallimard, 2011 ; voir aussi, plus largement, Frédérique Aït-Touati et Stephen Gaukroger, *Le Monde en images. Voir, représenter, savoir*, Paris : Classiques Garnier, 2015. Dans une perspective qui relie les transformations dans l'optique, l'art pictural et les rapports entre vision et savoir du Moyen âge à l'époque moderne, voir Hans Belting, *Une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris : Gallimard, 2012 (1<sup>ère</sup> éd. en allemand, 2008).



télévisuels que le documentariste roumain, Andrei Ujică, a visionnées, afin d'en extraire le matériau d'une écriture visuelle de la vie du dictateur Nicolae Ceaușescu. Et comment ne pas évoquer la profusion des films réalisés par les services de renseignement hongrois aux fins de former leurs agents aux techniques de surveillance ? C'est en s'enfouissant dans cette multitude sans visage que le réalisateur hongrois, Zsigmond Gábor Papp, est parvenu à donner chair aux cadres de la police politique. Dans chacune de ces configurations, le sentiment premier qui s'empare du réalisateur (et du spectateur convié à partager sa démarche) est celui d'être submergé par le poids physique des matériaux, par l'ampleur du travail d'archivage accompli et par le temps indispensable au visionnage des documents.



Fig. 1 Photogrammes issus du documentaire : *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (Andrej Ujică, 2010)

Donner à voir exige dès lors, en un second temps, que soit effectuée une opération de tri, ce tri dont Ania Szczepanska, parlant depuis son expérience de réalisatrice, a rappelé combien il voisinait le regret et le deuil. Souvenons-nous de la manière dont nous fut dépeinte la salle de montage, cet espace clos où, du foisonnement des films possibles, en naît un seul au terme d'amputations négociées dans un face-à-face entre réalisateur/trice et monteur/euse. La scénariste et universitaire Clara Royer a de même évoqué la recherche d'une éloquence du moins qui sous-tendit la rédaction du scénario du *Fils de Saul* (2015) et le tournage du film. Dans l'œuvre de László Nemes, cette exigence de parcimonie acquiert toute sa puissance d'évocation en ces instants muets où l'oreille du spectateur continue à entendre des sons absents. En maintes circonstances, le travail du documentariste reflète lui aussi une sensibilité au détail où la valorisation attentive du minuscule aide à faire saillir les reliefs du passé.

L'élaboration filmique dispose ici d'un instrument qui lui est propre, le raccord. L'une des spécificités de la fabrique visuelle du récit historique — au regard d'une écriture scripturaire — réside peut-être dans l'extraordinaire hétérogénéité des formes temporellement situées, qui sont agrégées en une totalité vue et entendue. En un contexte autre, celui de la rencontre impériale entre Hollandais et Javanais au tournant des XVI<sup>ème</sup>-XVII<sup>ème</sup> siècles, l'historien Romain Bertrand a employé les notions de « rixe de traduction » et de « dispositif de commensurabilité » pour désigner les procédures par lesquelles des mondes distants et distincts en vinrent à nouer des transactions s'étendant au-delà du seul négoce<sup>112</sup>. La formule lui permettait de dépeindre les modalités de la rencontre ; elle éclaire autant les dilemmes de sa mise en récit. Comment engager des archives écrites filmées à esquisser un dialogue avec les voix d'interviewés, sollicités ici et maintenant, ou encore avec des images en noir et blanc empruntées à de films de propagande communistes des années 1960 ?

Le défi d'un appariement de ces matériaux revêt une dimension singulière lorsque l'œuvre relève du documentaire radiophonique. L'enjeu est alors, ainsi que la productrice Anaïs Kien l'a rappelé, de susciter un « basculement du son vers l'image, des mots vers l'image ». La mise en scène des lieux de prise de son constitue l'un des moyens utilisés pour faire émerger des registres de visualité puisés par l'auditeur dans une « galerie iconographique » personnelle. Décisive est ici la contribution du public à l'a/(é)vénement documentaire : en

---

<sup>112</sup> Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Le Seuil, 2011.

peuplant les univers sonores de son imaginaire et de ses souvenirs, il soutient les transactions et les opérations de traduction entre sons, mots et images, contribuant à conférer au film sa ductilité.

Y compris dans le monde documentaire, le travail de scénarisation n'est cependant nullement cantonné à la reconstitution audiovisuelle des espaces. La mise en intrigue du passé se joue parfois des frontières entre fiction et non-fiction ; sans transiger avec une identité professionnelle se voulant distincte de celle de cinéaste de fiction, maints documentaristes voient dans le modelage des personnes interviewées en personnages une ressource narrative précieuse. Le réel est alors d'autant mieux restitué que d'infimes distances sont prises avec lui, comme en ces portraits de Jean-Auguste-Dominique Ingres où l'œil du peintre accroît la vérité de la représentation en accentuant ici une courbe, ailleurs la longueur d'un cou ou la rondeur d'une épaule. Les documentaires proposés dans le cadre de la rétrospective nous ont offert plusieurs exemples de ces vies singulières nées à l'écran de la juxtaposition entre les archives policières ou médicales, les photographies privées aussi de dizaines d'individus. Insensiblement, les documents se sont mués, par l'intention du réalisateur et le regard du spectateur, en écritures (auto-)biographiques.

Mais que sait-on exactement — et nous abordons ici le deuxième point de cette conclusion — de la contribution des spectateurs à ce travail créatif ? Dans son intervention, l'universitaire spécialiste du documentaire, François Niney, a évoqué la question de l'adresse du message filmique et souligné l'indigence des moyens au service d'une appréciation de la réception des œuvres. C'est prétendument aux fins de faciliter l'accès du public à la matière historique que moult documentaires récents ont employé un procédé, la colorisation des archives, dont l'historienne Sylvie Lindeperg a souligné les apories. Dans son intervention, elle est revenue sur un dilemme semblable à celui du restaurateur d'œuvres d'art : pour tendre un passerelle entre passé et présent, faut-il restaurer à l'identique (si tant est que les technologies de fabrication des couleurs le permettent) les teintes pâlies par les siècles, alors même que les habitudes visuelles ont changé et que les spectateurs verront avec d'autres yeux les œuvres contemplées par leurs prédécesseurs ? Ou convient-il, dans un effort de rapprochement avec la perception et non avec la vérité des couleurs, d'ajuster les nuances colorées aux cadres actuels du regard ? Par analogie, peut-on accepter que les documentaires contemporains recourent à une réalité augmentée ? Quels sont les risques afférents à une telle démarche ?

Dans un article récent, Sarah Gensburger a rouvert le chantier de la réception en prenant pour site d'observation une exposition de la mairie de Paris dont elle avait été le commissaire<sup>113</sup> et pour compagnon de pensée le texte classique de Paul Veyne sur la colonne Trajan, cette sculpture historiée dont la narration en spirale ne peut être lue jusqu'à son sommet<sup>114</sup>. La sociologue notait d'abord que les choix scénographiques et narratifs de l'exposition résultaient moins d'une réflexion sur le contenu de ce qui devait être « donné à voir » que sur l'authenticité des archives et des artefacts présentés. Elle soulignait ensuite la non-concordance entre le dispositif muséal, les expériences des visiteurs et leur intelligence des faits exposés : la vérité du passé ne leur semblait nulle part aussi visible que dans ces lettres d'enfants déportés qu'ils n'avaient généralement pas lues, en raison d'une calligraphie jugée indéchiffrable ou de l'allure de la visite.

Doit-on pour autant renoncer à creuser des chenaux d'accès au cours irrégulier de la réception ? La soumission des films à l'épreuve du regard des enquêtés offre peut-être une voie. Exigence de plus en plus fréquente en sciences sociales, singulièrement dans une discipline anthropologique qui fut parmi les premières à nourrir ses réflexions de productions audiovisuelles, le retour aux interviewés constitue néanmoins un moment propice aux dissonances cognitives. L'intervention de l'anthropologue et documentariste, Jean-Paul Colleyn, a ainsi rappelé que la manière dont les personnes filmées « se retrouvent » dans un documentaire ne se négocie pas seulement dans un dialogue entre l'enquêté-devenu-spectateur et l'objet cinématographique achevé ; cette appréciation, dont l'histoire mériterait d'être plus souvent écrite, est médiatisée par le regard que les publics non spécialisés portent sur la restitution documentaire. Eloquent fut à cet égard l'exemple de ces employés d'un hôpital psychiatrique du Massachussettes qui, invités à prendre part à un visionnage fermé, s'étaient estimés justement dépeints dans le documentaire de Frederick Wiseman dédié à leur métier (*Titicut Follies*, 84 min), avant que les réactions de la critique et des spectateurs à la sortie du film ne les amènent à réviser leur jugement. A quel moment soumettre le produit d'une recherche

---

**113** Sarah Gensburger, « Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative », *Critique internationale*, 68, 2015, p.81-99. L'exposition « C'étaient des enfants. Déportation et sauvetage des enfants juifs à Paris » s'est tenue à Paris, dans le salon d'accueil de l'Hôtel de ville de juin à octobre 2012.

**114** Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, 621, 2002, p.3-30.

documentaire à ceux qui y prirent part ? S'il est vrai que les enquêtés ne se voient pas « tels qu'ils apparaissent à l'écran », mais à travers le filtre d'autres visions, si donc la réception résulte de réverbérations croisées, leurs impressions ne sauraient être sollicitées uniquement en amont (lors du montage), ni même avant la distribution en salle (à l'occasion de projections privées), mais dans un temps d'aval aux contours difficiles à tracer.

Le second apport de la discussion sur la réception a concerné les enjeux de violence symbolique soulevés, notamment, par l'historien Jérôme Bazin. Les enquêtés peuvent-ils se sentir violentés par l'exhortation des documentaristes à une mise en mots de leurs identités et de leurs expériences ? La question excède assurément le périmètre du documentaire ; elle concerne plus largement le statut conféré au verbe. Cinéastes et chercheurs ne sont-ils pas enclins à réifier la puissance supposément émancipatrice de la parole ? N'ont-ils pas une propension à surestimer par ailleurs les effets de connaissance des entretiens, y compris dans leur déclinaison non directive, là où une attention plus fine à la saisie des gestes et aux mouvements des corps offrirait une entrée éventuellement moins intrusive sur les vécus du passé et leur remémoration sensible ?

Au-delà de ces quelques notations, la manière dont les spectateurs s'approprient les documentaires résiste à l'analyse. Des galeries multiples par lesquelles des questions sont entendues (évoquées par Anaïs Kien), des fonds imagés médiatisant le regard par la réminiscence (auxquels l'anthropologue des images, Hans Belting, a consacré de pénétrantes observations<sup>115</sup>), nous ne savons presque rien. Et pourtant, l'on veut croire que la mise en récit documentaire du passé est porteuse d'une forme de compréhension singulière. Ce savoir, quel est-il ?

Cette interrogation nous conduit vers le troisième et dernier axe conclusif. La table ronde qui a clos ces deux journées se donnait pour finalité de cerner les conditions de possibilité de communismes « racontés par eux-mêmes ». Elle a mis en exergue plusieurs dilemmes, au premier chef la force ordonnatrice d'un présent qui projette inlassablement ses préoccupations et ses conflits sur l'avant. Tous les intervenants ont souligné l'intensité des controverses associées à la formulation de politiques publiques du passé dont les auteurs s'emploient à graver dans l'espace public — à travers statuaire, monuments et musées — une lecture dominante de l'ère socialiste. Ce modelage du passé ne se limite pas à la

---

<sup>115</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. en allemand, 2001).

surexposition de certains événements au détriment d'autres ; il repose aussi sur des redéfinitions des durées et de leurs découpages. Tout se passe comme si maints acteurs publics et entrepreneurs de mémoire travaillaient la matière même du temps, procédant par une série d'étirements et de contractions : les décennies communistes se retrouvent volontiers confinées à une poche de temps que miniaturisent la juxtaposition avec un entre-deux-guerres idéalisé et la revalorisation d'histoires nationales relues comme linéaires. Les relations que l'avènement du communisme put entretenir avec les violences et destructions, temporellement si proches, de la Seconde Guerre mondiale sont distendues à la faveur de remémorations publiques de la guerre dans le registre presque exclusif des souffrances nationales.

L'enseignement constitue, ici, un champ de bataille privilégié. Or, ainsi que l'a souligné la sociologue Liliana Deyanova, des documentaires sont de plus en plus souvent inclus dans les programmes scolaires. Ce genre filmique serait-il en mesure de transmettre un goût du passé et un désir de réflexivité ? Tel était le sentiment de l'historienne et archiviste Sonia Combe, confiante dans l'aptitude des documentaires à fournir des espaces de débat à une époque où l'écriture historique verrait son lectorat s'étioler. Là où les universitaires ont entrepris de mobiliser des ressources littéraires afin de continuer à faire œuvre d'historiens, les documentaristes, conscients que tout travail d'élaboration des faits exige une mise en scène, disposeraient d'une palette d'instruments à même de rendre palpable la pluralité des vécus.

Deux arguments au moins peuvent venir étayer une telle hypothèse. Il est d'abord un domaine dans lequel les films disposent, sur le livre, d'un avantage. Les images que font surgir les écrits, qu'ils soient littéraires ou scientifiques, se dévoilent au fil des mots : la visualisation par le lecteur est scandée par le rythme de la lecture, les enchaînements de phrases qui meublent et colorent le passé de protagonistes peu à peu étoffés. Prenez une photographie ou un plan cinématographique : l'image dont on sait, depuis Siegfried Kracauer au moins, qu'elle ne saurait prétendre à l'exhaustivité mais offre sur le réel un angle de vue, semble se donner comme totalité dans une quasi-instantanéité. En elle, pourtant, le regard circule, et que cette déambulation soit partiellement ordonnée par le travail du réalisateur ou du photographe ne retire rien à la sensation unique d'une lente sédimentation des éléments vus. Dans la solitude relative du parcours, dans ses possibles réitérations, le spectateur se voit offrir l'opportunité d'agencer à son gré des composantes dont la coprésence avait d'abord semblé s'imposer au regard.

Un deuxième avantage comparatif, volontiers paradoxal, réside dans les contraintes entourant la réalisation de films documentaires aujourd'hui. Il est désormais convenu, dans les milieux cinématographiques des Etats postcommunistes, d'établir un parallèle entre une ère socialiste qui aurait été placée sous le sceau de la censure politique — une censure ayant pu, en certains pays et moments, laisser des portes entrebâillées — et une période contemporaine, qui serait dominée par la censure du financement et de la diffusion. Discutable, l'analogie a pour vertu de rappeler les usages créatifs que maints documentaristes firent des impératifs politiques avant 1989 et de suggérer que les servitudes actuelles pourraient de même stimuler l'inventivité des réalisateurs.

Un troisième paramètre pourra être ici apporté à la discussion. Ce qui, me semble-t-il, fait du documentaire un monde où l'on peut mettre l'histoire en débat et en « querelle » — j'aime ce terme emprunté à Sylvie Lindeperg<sup>116</sup> — tient en cela que nous n'y sommes pas seulement dans le registre de la preuve, pas davantage dans celui de l'épreuve. L'enjeu n'est pas non plus directement celui du vrai, mais de la manière dont peut être déchirée la paroi qui nous sépare du passé. Or, dans l'avant comme ailleurs, l'on pénètre par des expériences sensorielles ; loin de faire obstacle à une intelligence des faits historiques, celles-ci, lorsqu'elles sont maniées avec exigence, réduisent l'altérité et l'extranéité de ce qui fut, rendant désirable un cheminement vers lui.

---

<sup>116</sup> Sylvie Lindeperg, « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une 'querelle' », *Ina Expert*, à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html>.

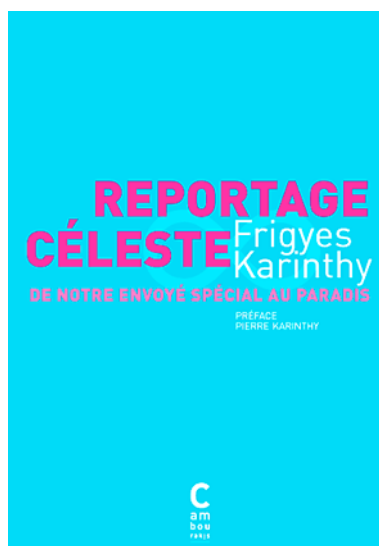


Fig. 2 Couverture du roman : *Reportage céleste. De notre envoyé spécial au paradis* (1934)

Pour clore, j'aurais souhaité revenir vers ces nuages évoqués en ouverture, ceux du « Comte des nuages » (Masanao Abe) comme de *Ponette*. Certains d'entre vous ont regardé le documentaire *Jouer Ponette* (Jeanne Crépeau, 2006) consacré au casting de la comédienne qui incarna, dans le film éponyme de Jacques Doillon, la fillette dont la maman était prématurément décédée. Ils se souviennent certainement de cette réplique : « La mort, c'est marcher sur les nuages ». Les nuages de l'au-delà se situent de même au cœur d'un roman dû à l'écrivain hongrois Frigyes Karinthy, *Reportage céleste. De notre envoyé spécial au paradis* (1934). En évoquant cet ouvrage-parabole, fruit d'une époque où le cinéma fut pensé comme un vecteur d'imagination et d'attestation privilégié, il s'agit en quelque sorte de renverser nos questionnements : de nous demander non plus si l'image peut approximer l'exigence de véracité de la phrase écrite, mais comment cette dernière pourrait se nourrir des pouvoirs d'enchantement et d'élucidation scientifique des cadres filmiques.

L'intrigue est simple. Un journaliste autrefois fameux, Merlin Oldtime, se rend chez son ancien employeur pour lui proposer une enquête exceptionnelle, un reportage sur et depuis l'au-delà. Cet au-delà, on le gagne (vous vous en seriez douté) en faisant détour par le passé. Nous voici ramenés à l'histoire. Afin de convaincre le rédacteur en chef de le laisser entreprendre son périple et plus encore de croire en la vérité de ce qui semble relever d'un exercice de prestidigitateur, le journaliste feint l'indignation : « De quoi riez-vous, vous n'êtes jamais allé au cinéma ? Là, vous n'y voyez aucune sorcellerie. Les projections vivent leur vie comme si cela se passait au présent. Pourtant tout cela est fini depuis longtemps, évidemment la technique rend tout



compréhensible, sauf ce qui justement rend la technique possible »<sup>117</sup>. La formule n'est pas seulement brillante. Elle nous ramène vers ce qui rend possible la technicité de nos propres regards : cet ordre du songe par lequel on accède à un passé, nôtre et autre, dont l'intelligence résulte d'effets de composition entre des visions, sensibles et argumentées, aussi évanescentes que le sont les nuages.

---

Pour citer cet article : Nadège Ragaru, « Conclusion », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

---

<sup>117</sup> Frigyes Karinthy, *Reportage céleste. De notre envoyé spécial au paradis*, Paris : Cambourakis, 2007, p.84.



## NOTES DE PROJECTION

# IMAGES EN RUINES : CONTREPOINT AU PARADIS SUR TERRE

À propos du film : *Têtes de papier* (*Papierové hlavy*, Dušan Hanák, 1995)

RAPHAËL SZÖLLÖSY  
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG (ACCRA)

« Vraiment, je vis en de sombres temps ! » : c'est par cette plainte que Brecht ouvrait son poème intitulé *A ceux qui viendront après nous* (*An die Nachgeborenen*, 1939), dont Hannah Arendt empruntera la teneur autant que la formule<sup>118</sup>. L'ensemble de l'œuvre de Dušan Hanák pourrait se voir comme faisant face aux caractéristiques de ces époques malheureuses où les relations et les interactions entre les hommes sont mises en péril, « où le monde devient si incertain que les gens cessent de demander autre chose à la politique que de les décharger du soin de leurs intérêts vitaux et de leur liberté privée »<sup>119</sup>, où l'organisation de l'« *espace-qui-est-entre-les-hommes* »<sup>120</sup>, là où justement prendrait naissance la politique, s'obscurcit jusqu'à créer une défiance envers celle-ci. Le cinéma, lui, est peut-être capable de chercher quelques étincelles lorsque les temps s'assombrissent.

« La vie d'un homme qui a perdu la foi et n'ose pas ne plus croire », telle est la formule dialectique que Dušan Hanák emprunte selon ses dires à Dostoïevski<sup>121</sup> pour caractériser le protagoniste de *322* (1969, 95 min)<sup>122</sup>, tourné dans une période charnière, entre libéralisation des années soixante et retour à la normalisation qui suit le printemps de Prague. C'est cette tension entre aspiration à l'émancipation et mélancolie suscitée par la difficulté d'y parvenir

---

**118** Discours édité dans Hannah Arendt, *De l'humanité dans de sombres temps*, in *Vies politiques*, Paris : Éditions Gallimard, 1974.

**119** *Ibidem*, p. 20.

**120** Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 42.

**121** Propos recueillis par Peter Michalovic dans son *Interview de Dušan Hanák* publié dans le livret accompagnant le dvd de *322*, Paris : Éditions Malavida, 2012, p. 11.

**122** Inspirée par la nouvelle de l'écrivain slovaque Ján Johánides *Le plongeur est attiré par les courants marins*, l'œuvre suit les déambulations de Lauko qui, atteint d'un cancer, quitte son métier. Cette situation tragique l'entraîne à reconsidérer son quotidien autant que les actions qu'il a pu commettre : au récit original le cinéaste ajoute en effet un sentiment de culpabilité ressenti par le personnage, du à sa participation aux exactions des autorités communistes.

qui semble guider le mouvement des films du cinéaste, né à Bratislava, et des personnages qui les traversent, liés au contexte tchécoslovaque. Il en va ainsi de son travail en tant que « documentariste » dont *Images du vieux monde* (*Obrazy starého sveta*, 64 min), réalisé en 1972, conçu après de nombreux court-métrages, est emblématique. Tel semble être également le cas de ses œuvres de « fiction », où l'on croise, par exemple dans *Rêves en Roses* (*Ružové sny*, 1977, 81 min), un couple formé par deux adolescents issus de deux communautés différentes, l'homme est slovaque et la femme rom, qui parviennent à concrétiser leurs désirs d'un foyer commun pendant un temps fragile, ou encore un personnage burlesque dans *Je t'aime, tu aimes* (1980), dont la fantasmagorie festive finale tranche avec l'échec de ses ambitions. Tous semblent vivre sur ce seuil ténu entre désir d'avenir et désenchantement.



**Fig. 1** Photogrammes issus de *Têtes de papier* (*Papierové hlavy*, Dušan Hanák, 1995) / Éditions Malavida

Précisément, le seuil face auquel se place *Têtes de papier* (*Papierové hlavy*, 1995) est historique. Réalisé en 1995, soit deux années après la naissance des républiques slovaque et tchèque, coproduit par *Alef Studio* (Bratislava), *Les Films de l'Observatoire* (Strasbourg) et *Eôs Films* (Lausanne), l'œuvre de Dušan Hanák<sup>123</sup> se confronte aux formes d'oppression perpétrées par les dispositifs d'Etat de 1945 à 1989 en Tchécoslovaquie, de la fin de la Seconde Guerre mondiale à la Révolution de velours donc, en se servant des documents audiovisuels produits par le pouvoir. Le titre fait référence aux figures carnavalesques masquées par des bustes de papiers mâchés régulièrement présents dans l'œuvre et que le cinéaste aura confectionné avec l'aide de sa compagne, s'agitant notamment lors d'une fête du 1er mai qui, après l'effondrement du régime, devient un moment de caricature des dirigeants qui l'incarnaient. En réemployant les images d'archive tournées dans une intention propagandiste par un ensemble de trucages et de détournements formels visibles et délibérés, aussi bien qu'en les juxtaposant à des séquences réalisées au moment de la création de l'œuvre, c'est d'abord par une poétique du montage que le cinéaste pose la question de l'« héritage de ce temps »<sup>124</sup>. Suivant cette idée, de nombreux entretiens tournés dans le temps contemporain du film reviennent sur les multiples exactions commises par les autorités. Filmées frontalement dans des lieux qui singularisent chaque individu – des intérieurs d'appartement aux espaces de travail jusqu'aux vestiges de bâtiments officiels – les paroles recueillies s'entrelacent à divers plans d'objets, de dessins ou de photographies, liés à chaque endroit, correspondant à chaque être et à chaque histoire prononcée, ou sont montées face aux documents visuels tournés par le pouvoir lors de la période communiste.

### **Stratégie de montage : Collecter, recueillir et confronter les images**

Dušan Hanák décrit son travail comme un « collage émotionnel sur la condition de l'homme dans une société totalitaire par le mode d'expression du contrepoint »<sup>125</sup> : la formule est aussi pertinente que séduisante et dit bien

---

<sup>123</sup> Rendue visible par l'intermédiaire du travail d'édition DVD fourni par *Malavida*.

<sup>124</sup> En référence à l'ouvrage d'Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris : Éditions Payot, 1977.

<sup>125</sup> *Interview de Dušan Hanák*, publié dans le livret accompagnant le dvd de *Têtes de Papiers*, Paris : Éditions Malavida, 2012, p. 4.

l'intention qui s'exprime par l'œuvre du cinéaste autant que la méthode esthétique qui la forme, aussi bien par le biais du son que de l'image. Bien des moments de l'œuvre s'en révèlent paradigmatiques. Songeons, par exemple à la séquence des procès politiques, dont le nom de Milada Horáková<sup>126</sup>, condamnée à mort en 1950, fait figure d'emblème.

Celle-ci démarre par les archives de la police consacrées aux accusations de « crimes de haute-trahison et d'espionnage », bleutées par les soins du cinéaste. Une voix-off, procédé qui sera utilisé avec parcimonie tout au long de *Têtes de Papier*, livre quelques informations sur ces jugements qualifiés d'assassinats, avant que d'autres images cocasses ne viennent interférer le discours officiel évoquant des « nuisances » qui s'emploieraient à affaiblir un monde revendiqué par le pouvoir comme profondément « juste et humain ». Des plans de chenilles se déplaçant sur des branches fragiles résonnent avec un film pédagogique plein de candeur du cultivateur attentif, préparant sa machine qui le permettra de voir fleurir son champ en tout sérénité, débarrassé des parasites. L'effet de rupture est accentué par les variations de teinte des images. En s'entrelaçant avec les paroles de l'autorité qui émanent de la scène du jugement invitant la société à se libérer des voix d'opposition, l'accompagnement illustratif propose une redondance sarcastique apte à solliciter une approche critique produite par l'effet de contrepoint. Car les fruits qui ont germé dans cet autoproclamé « paradis sur terre » semblent bien issus d'arbres dont les racines se nourrissent de morts. Manière de dire et de montrer que l'« édification » et la « construction » de ce qui fut déterminé comme « socialisme » n'a jamais atteint en réalité les idéaux qui furent projetés et affirmés, puisqu'étant liés à un pouvoir assassin. Suivent des images officielles de l'exhortation à travailler plus pour bâtir plus vite ce « front mondial pour la paix » auxquelles répondent les histoires personnelles enregistrées après la chute du régime qui relatent les meurtres commis : les exécutés disparaissent dans des fosses communes, sous des arbres qui paraissent bien sombres en comparaison à la ferveur enthousiaste dont témoignent les dispositifs médiatiques.

Cette stratégie du montage confronte, littéralement, *l'appareil cinématographique* à *l'appareil d'état*, si l'on reprend la terminologie employée

---

<sup>126</sup> Députée du Parti socialiste tchécoslovaque jusqu'à sa démission après le coup de Prague de 1948. Victime des procès pour haute-trahison, elle fut exécutée le 27 juin 1950.

par Althusser<sup>127</sup>. Face à une époque qui vient d'achever son crépuscule, l'œuvre nous amène à réfléchir sur la possibilité d'une poétique de l'héritage.

### Formes de l'Héritage, au-delà des décombres : Ce qu'il reste à penser dans l'organisation du monde

Les formes employées par le cinéaste, qui rendent intentionnellement visibles et audibles l'action produite sur les images, sont imprégnées par le bouillonnement créatif qui a agité les cinémas tchèques et slovaques des années soixante avant la normalisation suivant le printemps de Prague pour faire sienne les phrases d'un des personnages de la *Vierge Miraculeuse* (*Panna zázračnica*, 1966, 93 min) du réalisateur tchécoslovaque Stefan Uher<sup>128</sup>, œuvre chargée d'une liberté féconde proche du surréalisme, qui proclame « la fantaisie comme la lumière du monde » et qui, lorsqu'on lui fait remarquer qu'il « ne cesse d'inventer des choses », répond par la mélancolie, « c'est tout ce que nous pouvons faire, non ? », Dušan Hanák travaille par l'abondance malicieuse des trucages sonores et visuels.



Fig. 2 *La Vierge Miraculeuse* (*Panna zázračnica*, Stefan Uher, 1966) / Éditions Malavida

<sup>127</sup> Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'état (Notes sur une recherche) », article paru initialement dans la revue *La Pensée*, no 151, juin 1970, publié dans Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, p. 67-125, Paris : Les Éditions sociales, 1976.

<sup>128</sup> Cinéaste diplômé de la FAMU, associé au bouillonnement créatif du cinéma tchécoslovaque des années 60 durant lesquelles il réalisa notamment *Le Soleil dans le Filet* (1963).

Ainsi, c'est sur les accentuations des cordes de *L'Introitus* du Requiem de Mozart, perturbé seulement par le bruit ajouté et semblant factice des matraques, qu'est rythmé le montage des images représentant les manifestations autour de l'année 1989, faisant face, comme dans un champ contre-champ, à la cérémonie finale du pouvoir donnée par Milouš Jakeš. Le jeu de confrontation des discours est perpétué ici, alors que l'on évoque une dernière fois le but de la société vers « l'édification du communisme » sur des séquences, mélangeant photographies et films des contestations et des réponses policières : la séquence suivante nous montre successivement des écroulements de bâtiments pour signifier l'effondrement d'un monde et coupe de manière brutale l'accompagnement musical. Les variations de teintes, les bruitages et le traitement du son résonnent avec les procédés employés par Véra Chylitova dans son film plein d'effervescence destructrice *Les Petites Marguerites* (*Sedmikrásky*, 1966, 74 min), au sein duquel les deux jeunes filles du film proposaient de réagir à la cruauté du monde en devenant aussi mauvais que lui, précipitant leur course vers de nombreux saccages.

*Écroulement, effondrement, saccage* : le motif des débris est précisément récurrent dans *Têtes de Papiers*. C'est bien au sein d'espaces faits de décombres que se déploient les récits faits à la caméra.

Si l'on en croit Michel Makarius, « comme un miroir, les ruines renvoient l'image de ceux qui les regardent : entre le souvenir de ce qui fut et l'espoir de ce qui sera, l'homme y contemple l'image familière du temps, son double »<sup>129</sup>. L'épilogue de l'œuvre, au sein duquel s'expriment les habitants de Bratislava après la fin du régime est précisément inscrit dans cette brèche entre la remémoration du passé et l'attente incertaine du devenir. Et lorsque ceux-ci s'exprimaient en 1995, il restait bien des inquiétudes quand à l'avenir en train de se construire. La fin d'un dispositif d'état autoritaire entraînerait-elle un stricte sursaut de liberté ? Où pouvait-on craindre une nouvelle forme d'emprise sociale ? Bien des mots récoltés dans ces lendemains slovaques résonnent en tout cas avec ceux de Jan Lukeš, qui questionnait l'actualité du cinéma des voisins tchèques en 1996 : « Pourra-t-on éviter que la veine cinématographique ne soit étouffée, non par le poids idéologique, cette fois, mais par la pression

---

<sup>129</sup> Michel Makarius, *Ruines, Représentation dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris : Éditions Flammarion, 2011, p. 280.



très réelle de l'argent et du profit »<sup>130</sup> ? Rien n'est aujourd'hui moins sûr. Quoiqu'il en soit, *Têtes de Papier* déploie singulièrement nombre de réflexions quant à l'héritage d'un passé subi, à la manière de témoigner des douleurs qui en émanent et à la façon dont les temps contemporains s'en inquiètent.

---

Pour citer cet article : Raphaël Szöllösy, « Images en ruines : contrepoint au paradis sur terre », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

---

<sup>130</sup> Jan Lukeš, *La chute, la montrée et l'incertitude* (le film tchèque de 1970 à 1996), dans *Le Cinéma Tchèque et Slovaque*, Eva Zaoralová et Jean-Loup Passek (dir.), traduit du tchèque par Marie-Paule et Michael Wellener-Pospíšil, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1996, p. 143.

## DU DIDACTISME JOYEUX

À propos du film : *La Vie d'un agent (Az ügynök élete, Zsigmond Gabór Papp, 2004)*

MARIO ADOBATI

UNIVERSITÉ PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE (IRCAV)

*Si vous voulez observer un homme et connaître son âme,  
n'essayez pas de comprendre la façon dont il se tait,  
ou ce qu'il dit, ou comme il pleure,  
ni comme il est bouleversé par les idéaux les plus nobles,  
non, regardez plutôt la façon dont il rit.*

Dostoïevski, *L'Adolescent* (1875)

Gábor Zsigmond Papp travaille à faire rire les archives. *La Vie d'un agent (Az ügynök élete, 2004)* n'en est ni le premier exemple, ni le dernier, puisqu'on lui doit notamment une série de films *Rétros*<sup>131</sup> sur la vie quotidienne en Hongrie dans les années 60, où le matériau pré-existe encore. Dans le petit monde du *found-footage*, on le distinguera de son collègue Péter Forgács, qui travaille exclusivement avec des films amateurs. Papp choisit d'entrer par la grande porte, celle des images tournées par des professionnels : publicités, films documentaires, de propagande et, dans le cas présent, pédagogiques.

Ces films pédagogiques lui viennent d'un studio de production à Budapest, le Belügyi Filmstúdió (Studio des affaires intérieures), tenu secret jusqu'à l'éclatement du bloc communiste. Ce studio a fonctionné en parfaite autonomie pendant une trentaine d'années, depuis la production des films (pour un total de quelques 300 courts, moyens et longs métrages) jusqu'à leur distribution, dans un cercle tout à fait restreint puisqu'il s'agit de documents destinés à l'enseignement du métier d'agent secret de l'État.

De quoi susciter l'étonnement et la curiosité de tout historien du cinéma hongrois. Mais les temps de l'histoire hongroise se sont toujours étrangement coordonnés, invitant à la distanciation. Distinguons entre le temps de l'histoire politique, une route accidentée avec son lot de virages brutaux, et le temps de l'histoire du cinéma, une route sensiblement plus douce, où les virages politiques se répercutent à une distance de sécurité raisonnable. C'est le cas de 1989. C'est déjà le cas de 1956, puisqu'à l'instar du *Petit Carrousel de fête* de Fábri Zoltán, sorti en février de cette année, l'industrie du cinéma hongrois n'est que

---

<sup>131</sup> *Budapest retró* (1998), *Balaton retró* (2007) et *Magyar retró* (2010).

mollement affectée par la révolution — et sa répression légendaire — du 23 octobre. Si le film connaît un succès international durable, les structures de la production hongroise auront besoin de plusieurs années pour se stabiliser. La vague du réalisme socialiste de l'après-guerre s'efface, idéologiquement jugée trop pesante<sup>132</sup>. Les premiers temps de l'après-56 sont difficiles : la répression militaire s'accompagne d'une poigne plus ferme sur l'industrie cinématographique, mais l'interventionnisme de l'État prend rapidement l'aspect d'une main de velours dans un gant de fer, à commencer par la constitution du Studio Béla Balázs en 1958. En 1963, les quatre autres studios sont officialisés, et fonctionneront sans entraves jusqu'à la fin des années 1980. Tous sont financés – et contrôlés – par l'État qui fait montre d'une souplesse propice à l'épanouissement de films aussi inattendus que le *Dix mille soleils* de Kósa Ferenc (1967), et dont la tolérance-limite bien connue est *Le Témoin* de Bacsó Péter (1969), dont on se demande comment le scénario a jamais pu être simplement envisagé dans le cadre d'un régime totalitaire.

On atteint une production annuelle d'une vingtaine de films, en ayant comme budget total ce qu'il faut à Hollywood pour produire un film correct<sup>133</sup>. Cette organisation bien établie ne sera pas fondamentalement remise en question en 1989, changement largement anticipé dès 1985 par la politique culturelle du régime de Kádár János.

Dans ce cadre, l'activité secrète du Belügyi Filmstúdió a intensivement proliféré, jusqu'à l'ouverture de ses archives lors d'une exposition au Musée de la Police de Budapest en 2000. Le cinéaste G. Zs. Papp, au terme de trois ans de bataille avec le ministère de l'Intérieur parvient à emprunter légalement douze de ces films, en vole huit autres directement aux archives, et réalise un film. Qu'est-ce à dire ? Une relation se crée entre un réalisateur, un corpus de films et l'œuvre qui en résulte. Qu'est-ce à faire ? Dans cette relation, un triple travail de mémoire, puisqu'au médium cinématographique comme « mémoire du présent »<sup>134</sup> s'articule une mémoire (rétrospective, historique) et, anachroniquement, une mémoire du futur, une mémoire prospective, puisque le film de Papp n'est guère moins une réminiscence de ses prédécesseurs qu'eux

---

<sup>132</sup> John Cunningham, *Hungarian Cinema : From Coffee House to Multiplex*, London/New York, Wallflower press, 2004, pp.80-93.

<sup>133</sup> Jean-Pierre Jeancolas, *L'Oeil hongrois : quatre décennies de cinéma à Budapest 1963-2000*, Budapest : Magyar Filmunió, 2001, p.51-61.

<sup>134</sup> Stanley Cavell, *La Projection du monde* [1971], Paris : Belin, 1999, p.50.

ne le portent, déjà, en leur sein. Le réalisateur se trouve ainsi transformé en centre nodal mémoriel, artisan des survivances warburgiennes, des évanescences et des belles intermittences prussiennes : le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, lors de sa seconde visite à Balbec, est soudainement saisi par le souvenir de sa grand-mère avant sa mort. L'image, suffocante, des moments passés ensemble à Balbec un an auparavant, est celle de la *prise-au-sérieux* de la mort, comme « forme temporelle de l'effectivité » débouchant sur le « concernement personnel »<sup>135</sup> : plus que son acceptation, sa profonde compréhension. Le narrateur retrouve alors « dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante. Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée. [...] Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur<sup>136</sup> ». Il analyse ensuite les rapports de la mémoire aux émotions, et métaphorise le corps en vase, lequel nous donne l'illusion d'enclorre celles-ci — « un cadre de sensations »<sup>137</sup> — lorsqu'en réalité, notre perception des émotions dans les souvenirs est une succession de différents moi s'excluant mutuellement. Warburg, dans ses *Essais florentins*<sup>138</sup>, introduit son concept de « survivance » (*Nachleben*) pour analyser la persistance de certaines « formules de pathos »<sup>139</sup> chez Dürer et dans les fresques du Palazzo Di Shifanoia. Il constate la circulation de ces formules depuis l'Antiquité grecque et à travers l'Italie, l'Allemagne du nord et jusque dans le monde arabe. Il propose, en conséquent, un temps historique dégagé de sa linéarité : les ré-appropriations successives des formules de pathos créent des mouvements discontinus, depuis différents présents vers des passés plus ou moins proches, interdisant la linéarisation du temps pour l'intelligence des chaînes causales. Dans cet état de fait vient s'installer le concept de survivance, pour qualifier la

---

**135** Vladimir Jankelevitch, *La mort* [1966], Paris : Flammarion, 2008, pp.14-24.

**136** Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris : Gallimard, 1999, p.1327.

**137** *Ibid.*

**138** Voir en particulier « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » [1906] où le concept n'est pas encore nommé mais l'idée déjà exposée, puis « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Di Shifanoia à Ferrare » [1912] et « L'Entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » [1914], dans Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris : Hazan, 2015, 299 p.

**139** Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Di Shifanoia à Ferrare », *op. cit.*, p. 199.

modalité de permanence de ces figures à travers les époques et les lieux. Il m'apparaît intéressant d'inscrire un travail comme celui de Papp en creux de ces deux conceptions du temps et de la mémoire. Le film est porté par un désir de dégager « la véritable réalité [...] par l'esprit »<sup>140</sup>, de recréer par une pensée cinématographique anachronique cette succession de tableaux, afin de replonger le spectateur dans une réalité vivante avec laquelle il n'a aucun contact. On considère ainsi l'expérience filmique comme un moi complet dans lequel ressurgit le spectateur, quelques décennies avant. Cette expérience est articulée grâce aux phénomènes de survivances qui s'expriment dans chaque séquence — à travers le dialogue qu'installe le réalisateur entre un temps présent et ceux de films étalés sur une vingtaine d'années d'une part, et d'autre part à travers le travail de montage audiovisuel (incluant les séquences de reconstitution) qu'il y opère.

Mais la question de la mémoire, c'est en premier lieu par celles des personnes, des Hongrois, qu'elle est traitée. Papp, formé à l'Université Eötvös Loránd puis à l'Université de Bologne en Histoire et Sciences politiques, est un historien. Nourri par la Nouvelle Histoire de Le Goff et Nora, il parle volontiers « d'histoire à un second niveau » et avance que ses films, principalement des documentaires historiques, traitent avant tout de « la façon dont les petites gens ont rencontré l'histoire et comment celle-ci a influencé leur vie »<sup>141</sup>. Dans *La Vie d'un agent* — et le titre est déjà évocateur — c'est du quotidien qu'il s'agit. La série *Rétros* nous montre des usines ou des manufactures, des discothèques de banlieue et de petits appartements de prolétaires. Ici, il s'agit d'observer les petits rouages qui faisaient fonctionner la grande machine de la sécurité de l'État — c'est la question qu'il pose au début du film : « Qui sont ces hommes ? ». Et Papp de rappeler une strophe de Gyula Illyés dans *Une Phrase sur la tyrannie* : « Où il y a tyrannie : / Tout le monde est un maillon de la chaîne / Ça suinte et se répand hors de toi / Toi-même tu es la tyrannie<sup>142</sup> ».

Il y a donc un double jeu qui se crée pour le réalisateur, une dialectique de l'objectivité et de la subjectivité, entre histoire et mémoire, partagé par son intérêt distancié de cinéaste historien pour les petits composants de la Hongrie

---

<sup>140</sup> Marcel Proust, *op. cit.*, p.1337.

<sup>141</sup> Entretien mené le 10 février 2016.

<sup>142</sup> <http://mek.ozsk.hu/04300/04340/04340/htm#34> Consulté pour la dernière fois le 22 juillet 2016.

kádàrienne, et sa propre appartenance auxdits composants. Né en 1966 à Budapest, il fait partie de cette génération de Hongrois qui a vécu le relâchement progressif du communisme kádàrien dès le milieu des années 1970 et jusqu'à la fin des années 1980<sup>143</sup>, « assurant aux Hongrois [...] un niveau de vie relativement confortable (relativement à celui des États voisins également membres du Comecon et du Pacte de Varsovie) »<sup>144</sup>, mais aussi son agonie avec la chute du mur, et l'arrivée d'une République. Ce sont les années 1990, cette période qui a connu quelques bouleversements mais surtout beaucoup de désillusions, politiques et économiques, où toutes ces choses qui devaient changer (amélioration du niveau de vie, restructuration fondamentale de l'organisation gouvernementale, diminution de la corruption, etc.) sont, en définitive, bien souvent restées semblables. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la grande proposition de l'économiste Kornai János, qu'il introduit ainsi : « l'évolution des rapports de propriété vers la privatisation, l'ensemble des mesures nécessaires à la stabilisation, à la libéralisation et aux macro-ajustements, et le renforcement du soutien politique à ces changements sont inséparablement imbriqués »<sup>145</sup>. Elle est vouée à l'oubli, aux profits de réformes socio-économiques trop spécifiques et progressives, tardant à se mettre en place et à montrer quelque impact sur la vie quotidienne. Dans ce double jeu naît le rire, et dans le rire naît le film.

Repartons du matériau original. Papp l'a bien senti, il y a ici une méta-poétique<sup>146</sup> commune : ces films pédagogiques forment corpus, ils sont unis par

---

**143** Ce relâchement est sensible à bien des niveaux, économique et social notamment. Prenons l'exemple de l'industrie cinématographique : les lois de 1985 et 1987 amènent déjà une transition progressive vers le capitalisme, en accroissant l'autonomie des quatre studios et en ouvrant la production cinématographique à des capitaux privés. Voir Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe : the Industry and Artistry of East Central European Film*, Londres / New York : Wallflower Press, p.25.

**144** Jean-Pierre Jeancolas, *op. cit.*, p. 211.

**145** János Kornai, *Du Socialisme au capitalisme : l'exemple de la Hongrie*, Paris : Gallimard, 1990, p.18.

**146** Au sens que lui confère Gaston Bachelard. Voir par exemple *L'eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris : J. Corti, 258 p.

quelque chose qui travaille « quelque part là-derrrière », pour reprendre le titre d'un article bien connu de Kundera sur Kafka<sup>147</sup>.

Du caractère kafkaïen de la méta-poétique de ces documents, je ne dirai rien ; les films pédagogiques le rappellent : « le seul but de l'observation est la documentation »<sup>148</sup>. Du travail de Papp, on peut en revanche souligner qu'il a senti cette méta-poétique, ce lien intime qui est l'esprit d'une époque, l'esprit d'un temps. Il s'est alors attaché à nous le transmettre ; geste de cinéaste, travail de la mémoire.

Le geste du cinéaste, c'est quelque chose de relativement ineffable, qui comprend tant des considérations techniques que purement artistiques. Ici, plutôt que de dramatiser ses films vers le modèle du biopic hollywoodien, Papp choisit d'épouser leur ton, et de faire ressortir par son geste de cinéaste tout l'esprit qu'il y a « quelque part là-derrrière ». Dans son refus de « broser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire »<sup>149</sup>, dans ce travail empathique sur la mémoire que ces films forment du communisme Hongrois, jaillit une forme de compassion du spectateur vers l'en-deçà du matériau original, vers cette époque elle-même<sup>150</sup>. Aidé en cela par le fait que ces films sont bien les avortons de la créature étatique, par lesquels elle s'exprime, construisant sans l'envisager sa propre mémoire du futur. C'est cette distanciation amicale que marque Papp dans sa belle conclusion en répétant *ebben a világban,...* : « dans ce monde,... », et lui de conclure, en revenant à l'évier sale du studio dont la séquence d'ouverture était partie, symbole de l'abandon d'un monde pourtant si proche du nôtre : « On pourrait croire que ça n'a jamais existé. »

Le geste de Papp, appelons-le d'après le ton qu'il adopte : une forme de gai savoir — de didactisme joyeux. On en revient, avec Dostoïevski, à la valeur épistémologique du rire. Mais puisque dans cet univers paradoxal du film rien moins que pédagogico-secret il y a rire, on est en droit de se poser des questions à l'ablatif : Qu'est-ce qui fait naître ce rire ? D'où vient-il ? Est-ce réellement le

---

<sup>147</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman* [1986], Paris : Gallimard, 1998, 200 p.

<sup>148</sup> 6'07-6'01

<sup>149</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Écrits français*, Paris : Gallimard, 2003, p.438.

<sup>150</sup> Voir par exemple la séquence du camouflage de la caméra dans un sac à main (3'16-3'51), largement tributaire de la tendresse du réalisateur pour les années 60-70 déjà présente dans la série *Rétros*.

travail de l'artisan ? N'est-il pas déjà, présence somnolente, dans les images elles-mêmes et dans la méta-poétique qui les unit ?

On a dit de Papp qu'il était ironique, je ne crois pas. Son rire tient beaucoup plus du sourire, d'un petit rire tendre devant un passé qui n'est plus mais qui révèle encore, une dizaine d'années après sa mort, la maladie dont il était atteint : l'absurdité paranoïaque surréelle d'un état bureaucrate et totalitaire. Le réalisateur le souligne : ces films pédagogico-secrets riaient déjà d'eux-mêmes. Dans un film de vingt minutes intitulé *Comment attraper un pêcheur sans licence*, quelle pertinence aurait l'ironie d'un œil du XXI<sup>e</sup> siècle ? Alors plutôt que de se moquer, Papp ré-actualise joyeusement la méta-poétique de ces films.

Il veut son documentaire relativement complet, embrassant les différentes facettes du métier d'espion secret de l'État et pour ce faire, découpe son film en *részek*, en chapitres, à l'instar de ce qu'on pourrait trouver dans un manuel scolaire, qu'il entrecoupe de reconstitutions<sup>151</sup> comme autant d'exercices. Ces images ont disparu, puisque les produits écrits ou audiovisuels des agents devaient, sauf contre-indication, être détruits après dix jours, prouvant l'inutilité globale de ce minutieux travail d'observation<sup>152</sup>. Encore une fois, didactisme joyeux, puisque Papp y affirme la volonté d'être respectueux de ce qu'auraient été les originaux, en filmant en super 8 avec une technique pour le moins amateur, tout en introduisant ici, en dehors des films d'archives, quelques traits d'humour discrets : deux agents suivent un certain König. Jamais nous ne le verrons en situation d'illégalité. Nous le verrons à son anniversaire, attendant dans un parc, marchant dans la rue, toujours suivi et épié par un policier jaloux, qui s'ennuie et qui a faim. Ses remarques sont parfaitement inutiles – une poterie en plus dans son appartement, peut-être ; König mange une omelette ; il fait rentrer un frigo (qui pourrait contenir... une imprimante ?) – et ses performances loin des situations idéales présentées par exemple dans *L'Embrigadement forcé* (1962, interprété par des acteurs professionnels). Ici, une serveuse pose un verre devant la caméra, tombe à cours de pellicule au moment où le rendez-vous de König arrive et va jusqu'à mettre son propre carnet de notes dans une boîte aux lettres. Ces deux

---

**151** Celles-ci sont indiquées comme telles, dans le coin supérieur gauche de l'image.

**152** Pendant l'époque Kádár, ce sont 20 000 agents qui ont gardé sous surveillance 70 000 personnes, car « à cause de sa paranoïa, le Ministère de l'Intérieur supposait que les suspects connaissaient des choses dont ils ignoraient l'existence. » (11'50-11'54).



agents peu brillants, dans leur filature de König, aident Papp à montrer au spectateur contemporain l'absurdité de situations quotidiennes.

Quant aux films eux-mêmes, Papp n'a de cesse de rappeler l'ennui qu'ils provoquent. Les images doivent être ré-organisées, des lignes de contrepoint dessinées. Plus que le montage, c'est le travail du son que choisit Papp, procédant par appositions : les musiques jazzy lors des séquences de perquisition ou de filature – qui ne sont pas sans rappeler les films policiers français et américains des années 1960-1970 (voir paragraphe suivant) – succèdent aux commentaires en voix off et aux citations de textes réglementaires (comme la grille tarifaire pour une fouille féminine<sup>153</sup>).

En dernier lieu, tout le didactisme joyeux de Papp était déjà présent dans le générique d'ouverture. La musique, avec sa ligne de basse entraînante et l'utilisation des cuivres rappelle les génériques des comédies d'espionnage françaises comme *Le Gorille vous salue bien* (Bernard Boderie, 1958, 100 min) lorsque les bandes défilantes semblent une réminiscence décolorisée du générique de *L'Affaire Thomas Crown* (Norman Jewinson, 1968, 102 min), de la série britannique *Amicalement vôtre* (Robert S. Becker, 1971, 24 x 49 min), avec un goût des collaborations Otto Preminger & Saul Bass comme dans *Autopsie d'un meurtre* (1959, 160 min). Le générique contextualise les images d'archives en les rattachant à des genres cinématographiques classiques, introduisant la distanciation nécessaire à leur ré-actualisation. Les survivances warburgiennes reparaissent dans le jeu qu'installe ainsi Papp entre ces différentes métopoétiques, un jeu qui tient, à s'en tenir à la distinction opérée par Antoine Prost, d'un travail du temps qui est celui de la mémoire plutôt que de l'histoire : « La mémoire, comme l'histoire, travaille un temps déjà coulé. La différence réside dans la mise à distance, dans l'objectivisation. le temps de la mémoire, celui du souvenir, ne peut jamais être entièrement objectivé, mis à distance, et c'est ce qui fait sa force : il revit avec une charge affective inévitable. Il est inexorablement infléchi, modifié, remanié en fonction des expériences ultérieures, qui l'ont investi de significations nouvelles. Le temps de l'histoire se construit contre celui de la mémoire. Contrairement à ce qu'on écrit souvent, l'histoire n'est pas une mémoire »<sup>154</sup>.

Et puisqu'en définitive il n'y a ici rien de plus qu'un jeu, et que plus on est de fous mieux on rit (Dostoïevski en sait quelque chose), je propose en manière

---

**153** 13'58-14'26

**154** Antoine Prost, *Douze Leçons sur l'histoire*, Paris : Points, p.113.

de conclusion un dernier paradoxe, que j'aurai soin de laisser sans réponse, convaincu de la valeur épistémologique de la déception du lecteur comme de celle du rire de l'auteur – qui souvent travaillent de concert : s'agissant avant tout des petits rouages, pourquoi prendre sa matière cinématographique dans des images professionnelles et non directement dans celles des films amateurs ?

---

Pour citer cet article : Mario Adobati, « Du didactisme joyeux », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---

# HOLD-UP SUR LE RÉEL : AUX CONFINS DU DOCUMENTAIRE ET DE LA FICTION, ENQUÊTE SUR LE LANGAGE TOTALITAIRE

À propos du film : *Camarades gangsters, levez-vous (Marele jaf communist, Alexandru Solomon, 2004)*

**JEAN-MICHEL FRODON**

JOURNALISTE, CRITIQUE DE CINÉMA, ÉCRIVAIN ET ENSEIGNANT

Le cinéma ne cesse d'explorer et d'enrichir les possibilités de la circulation entre fiction et documentaire, ces deux pôles qui définissent les films. Il y a « du documentaire » et « de la fiction » dans tous les films, mais rares sont ceux qui sont aussi activement, et utilement, consacrés à une circulation permanente entre ces deux registres que *Camarades gangsters, levez-vous (Marele jaf communist, 2004, 75 min)*. En y parvenant avec une virtuosité à la fois très drôle, très triste et très effrayante, Alexandru Solomon invente un moyen de s'appuyer sur certaines caractéristiques de la dictature de Ceaușescu pour les retourner contre elle et contre ses séquelles actuelles avec une remarquable puissance.

Le film s'appuie sur la terrifiante capacité du régime à transformer des fictions en réalités – en apparences de réalité mais étayées par la force policière et la propagande omniprésente. Le pouvoir y parvient grâce à des opérations narratives élevées au rang de système que le film d'A. Solomon prend en charge, apparemment au pied de la lettre, pour mieux en faire jouer la perversité tout en s'en dégageant. Cette opération cinématographique complexe est en outre menée avec assez de virtuosité pour ne pas réduire cette perversité au seul système qui a dominé la Roumanie – ou l'Europe de l'Est – de l'après-Seconde Guerre mondiale à la fin des années 1980. De manière inventive, le film ne se contente pas d'un dispositif mettant en doute réalité et fiction mais ne cesse de réinterroger la nature et les effets de ce que nous avons l'habitude de considérer comme réel ou comme fictionnel, et d'en déplacer l'approche. Cette investigation fondée sur d'incessants déplacements possède une dimension ludique et suscite une tension, un suspens, mais sa véritable raison d'être n'est pas un jeu ou pas la recherche d'une efficacité dramatique, elle est la mise en évidence des multiples dimensions que recèlent ces notions de réalité et de fiction.

A partir de la ténébreuse affaire de l'attaque d'un transport de fonds à Bucarest à la fin des années 1950, de l'enquête sur les coupables et de la mise en scène au moyen d'un film d'Etat de leur procès et de leur condamnation,

Alexandru Solomon produit une interrogation qui ne cesse de s'amplifier. Ses ramifications plongent dans le destin des militants révolutionnaires du milieu du siècle, dans l'histoire des services secrets et dans l'antisémitisme d'Etat, trois phénomènes dont les échos se prolongent jusqu'à aujourd'hui. Le réalisateur y parvient en mobilisant les moyens du cinéma, notamment dans une interrogation réflexive qui questionne les effets de réel (le documentaire) et de fiction (le film de genre, policier en l'occurrence, les références aux films de hold-up hollywoodiens et aux films de procès soviétiques). Il parvient ainsi à une compréhension fine et dynamique du système selon une démarche non pas kafkaïenne – il ne s'agit pas ici d'un abyme d'absurdité auquel serait confronté l'homme. Cette démarche est plutôt comparable aux recherches d'un Victor Klemperer sur la langue nazie et ses effets de reconstruction du réel ou encore à l'approche proposée par George Orwell de la langue totalitaire, la Novlangue, dans *1984* - donc aussi aux travaux de Jean-Pierre Faye sur les langages totalitaires.

A ces travaux, le film d'A. Solomon offre un déploiement qui les complète et les enrichit en s'appuyant sur le matériau des images en plus de celui des mots. Cette recherche, car c'en est bien une, se traduit par la mise en place d'un dispositif narratif aussi complexe que d'une apparente simplicité, puisqu'on entre sans aucune difficulté dans *Camarades gangsters, levez-vous* et qu'on ne cesse d'y évoluer, amené à réinterroger la place et le sens des images déjà vues, et donc sa propre place de spectateur. Archives, film d'époque au statut incertain, reconstitution, séquences de contextualisation, bribes de romanesque, disponibilité à la multiplicité des interprétations mais rigueur dans la recherche de la nature des images et des conditions de production des discours, le film recèle également un ensemble de témoignages contemporains, dont certains bouleversants et d'autres terrifiants de bonne conscience de la part des anciens bourreaux.

Cette stratégie complexe s'appuie sur une approche du cinéma qui, on l'a dit, mobilise les codes du documentaire aussi bien que ceux de la fiction. Son existence s'inscrit dans un mouvement qui a marqué le cinéma roumain à partir d'une approche cette fois revendiquée comme relevant du documentaire, notamment dans ses dispositifs de production et de diffusion. Ce mouvement important dont *Camarades gangsters, levez-vous* est une des meilleures incarnations, appartient – avec une courte tête d'avance – au même mouvement générationnel que le Nouveau cinéma roumain, appellation qui

concerne, elle, une pratique liée à ce que l'on identifie comme du cinéma de fiction.

Ce mouvement a surgi grâce à la découverte dans les grands festivals, à commencer par celui de Cannes, puis sur les écrans internationaux, des premiers films de Cristi Puiu (*La Mort de Dante Lazarescu, Moartea domnului Lazarescu*, 2006, 154 min), de Corneliu Porombuiu (*12h08 à l'Est de Bucarest, A fost sau n-a fost?*, 2006, 89 min), reconnaissance couronnée par la Palme d'or de Cristian Mungiu avec *4 mois, 3 semaines, 2 jours (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 113 min) en 2007. Ces films relèvent assurément du cinéma de fiction, ils n'en sont pas moins consacrés à la prise en charge de la réalité par une multiplicité de moyens cinématographiques également déployés dans les œuvres ultérieures de ces réalisateurs et de nouveaux venus tels que Radu Jude.

Comme on pouvait s'y attendre, l'éclosion du mouvement documentaire n'a pas suscité la même attention. D'autant plus que le documentaire roumain, perçu comme ayant été entièrement soumis aux manipulations du régime Ceaușescu, était considéré comme mort et enterré sans fleurs ni couronnes. De fait, la dictature en avait fait grand usage grâce à une entreprise d'Etat spécialement dédiée, le Studio Sahia, devenu après la « Révolution de 1989 » le mausolée décrépit d'un genre profondément compromis. C'est d'ailleurs dans le cadre du Studio Sahia qu'a été produit le film *Reconstruction (Reconstituirea)* réalisé par Virgil Calotescu en 1961, film qui sert de point de départ à *Camarades gangsters*, manipulation de la fiction et du documentaire d'une toute autre nature, mais dont la déconstruction par Alexandru Solomon met à jour les ressorts et les implications. Le Studio Sahia lui-même apparaît d'ailleurs brièvement dans *Camarades gangsters*.

Pourtant, au début des années 2000, certains refusent cet enterrement sans gloire du documentaire roumain ou son retour spectral sous forme de mythification de l'ère Sahia. A la suite du pionnier Thomas Ciulei (*Grațian*, 1995, 45 min ; *Asta e, C'est la vie*, 2001, 92 min), une renaissance se produit donc en 2004, l'année de *Camarades gangsters, levez-vous*, grâce à un groupe de jeunes réalisateurs. Elle obtient immédiatement une certaine visibilité du fait de la sélection simultanée par une des plus grandes manifestations dédiées au documentaire, l'*International Documentary Festival of Amsterdam*, de quatre documentaires roumains. Parmi eux figurent *Camarades gangsters, levez-vous* ainsi qu'un autre film promis à une certaine visibilité hors de son pays, *Les Enfants du décret 770 (Decreteii)*, 2004, 68 min) de Florin Iepan, consacré aux lois anti-avortement de Ceaușescu et à leurs conséquences. Les deux autres films

étaient *La Malédiction du hérisson* (*Blestemul ariciului*, 2004, 93 min) de Dumitru Budrala et *Le Pont* (*Podul peste Tisa*, 2004, 75 min) d'Ileana Stanculescu.

Il s'agit aussi d'un tournant dans la mesure où les films d'A. Solomon et de F. Iepan avaient sollicité les aides publiques auxquelles ils pouvaient prétendre, aides qui leur avaient été refusées par la commission *ad hoc* du Centre national du film, porteuse d'une conception conformiste non dépourvue de nostalgie pour l'ère Sahia, qui bénéficiait alors d'un *revival* appuyé notamment sur un programme dédié à la télévision. Une mobilisation inédite des professionnels du cinéma roumain avait permis non seulement la révision de ce refus, mais la modification de la procédure de soutien et de la composition de la commission en charge de leur attribution. La consécration au festival d'Amsterdam de ces cinéastes roumains rencontra un écho certain en Roumanie même et *Camarades gangsters* eut même droit à une diffusion à la télévision nationale, de même que *Les enfants du décret*.

Principale figure de ce mouvement documentaire, Alexandru Solomon, né en 1966, a suivi le cursus de chef opérateur au sein de l'école de cinéma de Bucarest avant de commencer à réaliser des courts métrages documentaires à partir de 1993. Il a ensuite été sélectionné pour participer à la fin des années 1990 au *Discovery Campus Masterschool*, basé à Munich et organisé par l'Union européenne à l'intention de jeunes talents d'Europe de l'Est ; il a ensuite suivi des formations en Californie où il s'est initié aux nouvelles technologies et aux médias interactifs. En 2001, il signe son premier long métrage, *L'Homme aux 1000 yeux* (*Omul cu o mie de ochi*). Après *Camarades gangsters, levez-vous*, il sera à nouveau remarqué pour *Cold Waves* (2007) qui revient sur l'activisme de Radio Free Europe à l'ère Ceaușescu et surtout pour *Kapitalism. Our Secret Recipe* (2009 et 2011), enquête sur le pillage systématique des richesses du pays par les nouveaux riches de la Roumanie postsocialiste.

Enseignant à l'École de cinéma et à l'Académie des beaux-arts de Bucarest et époux de la productrice Ada Solomon qui a joué un rôle important dans l'émergence du Nouveau cinéma roumain (versant fiction), Alexandru Solomon a également créé en 2007, avec d'autres réalisateurs dont Florin Iepan, un Centre de formation et de diffusion du documentaire, *Asociația DocuMentor*<sup>155</sup>. *Camarades gangsters, levez-vous !*, par ce qu'il est, autant que par la personnalité de son auteur, se trouve ainsi au cœur d'un processus de remise

---

155 [www.docu-mentor.ro](http://www.docu-mentor.ro)

sur le métier de l'histoire et du présent, exemplaire non seulement en Roumanie mais dans toute l'Europe centrale et orientale.

---

Pour citer cet article : Jean-Michel Frodon, « Hold-up sur le réel : Aux confins du documentaire et de la fiction, enquête sur le langage totalitaire », dans Nadège Răgaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

---